VITA

DI

NICOLA VACCAJ

SCRITTA DAL FIGLIO GIULIO

CON PREFAZIONE

DEL PROF. A. BIAGGI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
1882

VITA DI NICOLA VACCAJ

1827

VITA

DI

NICOLA VACCAJ

SCRITTA DAL FIGLIO GIULIO

CON PREFAZIONE

DEL PROF. A. BIAGGI

BOLOGNA

NICOLA ZANICHELLI

1882

ALLA CITTÀ

DI

TOLENTINO

CHE ONORÒ LA MEMORIA

DI

NICOLA VACCAJ

PREFAZIONE

Leggendo il carissimo scritto in cui il mio amico Giulio Vaccaj raccoglie con sì amorosa diligenza le fila della vita di suo padre, tornai con la mente al Conservatorio di Milano, dove l' illustre autore della *Giulietta e Romeo* mi fu maestro. E ripensando alle condizioni in cui trovavasi allora l' arte musicale nostra, e a' principii estetici che la governavano, e al concetto in cui era universalmente tenuta e, molto più, ai modi coi quali era professata ed esercitata, venni a conchiudere: che la storia della musica italiana di quei giorni (pur tanto vicini ancora) oggi ha già l' aria di un romanzo.

Col Rossini e coi tanti valentissimi compositori che gli facevano corona, con opere

di peregrina bellezza e ispirata, con cantatrici, con cantanti e con sonatori di somma perizia, la musica nostra a' que' giorni signoreggiava in tutto il mondo incivilito, ed era all' Italia un titolo invidiatissimo di gloria e, insieme, una sorgente di ricchezze.

Ed ora siamo a questo: che delle mille e chi sa quante più opere scritte da quaranta anni in qua, all' estero non ne andarono e non ne vanno che sei o sette, tutte del Verdi: che, mutate le parti, ora dobbiamo ricorrere noi alle opere straniere se vogliamo tener aperti e animati i nostri teatri: che dobbiamo ricorrere agli stranieri non solo per le opere-ballo e per le opere serie, ma anche per le buffe, nelle quali siamo stati maestri insuperabili: e siamo a questo, che con le opere serie e con le buffe, gli stranieri ci mandano pure i cantanti. Abbiamo voltata, insomma, la partita dell' *avere* in quella del *dare;* di *produttori* ci siamo fatti *consumatori*, di doviziosissimi ci siam fatti poveri... e accattoni per giunta. Chè il cercare a' francesi e a' tedeschi quello che sono le *operette-parodie*, è accattare!

Ora, di questo stato di cose tanto melanconico, quale la cagione? Per me: l'abbandono in cui i nuovi compositori lasciarono i principii dell' antica e gloriosa nostra scuola.

Già da non pochi anni que' nostri compositori uscirono a definire e a mantenere: che le *tradizioni* sono *convenzioni*, che le *convenzioni* mortificano l' ingegno, raffreddano l'estro creativo e tarpano le ali al *genio*, che l' arte musicale deve aspirare a sogni ben più alti, a spaziare nelle *profondità più sublimi del sentimento puro, della poesia pura, della idealità pura*.... e via con questo gergo sibillino a stabilire che ai compositori non era a parlar più nè di tradizioni, nè d' altro, e che dovevano esser lasciati liberi in tutto.

Ebbene, avuta la libertà che hanno voluta, che cosa han fatto e che cosa seguitano a fare i nostri compositori? Quella libertà che invocarono con tanto calore, con tanta insistenza e con tanto sprezzo dell' arte de' nostri padri, essi la spesero e la spendono a imitare, a contraffare, e magari a copiare le opere straniere! Preludii strumentali che, im-

mancabilmente, scimmiottano quello del *Lohengrin:* duetti amorosi che, immancabilmente anche qui, scimmiottano quelli del *Faust:* e poi, come in tutte le opere straniere, una frase melodica (e non di rado mezza!) che va e viene senza requie per tutta l' opera, che compare e ricompare quando in un tono e quando in un altro, quando intera e quando a brandelli: e poi, quella che chiamasi ora *melodia infinita,* e che è, schietto e netto, un *infinito recitativo:* e la strumentazione, nella quale si dice che a' dì nostri si son fatti mirabilissimi progressi, rende perpetuamente l' effetto della fisarmonica.

Di maestra e di sovrana, l' arte musicale nostra s' è fatta allieva e tributaria, e non per tanto (segno manifesto e sicurissimo di decadenza) in nessun tempo mai la si è lodata, incensata e glorificata come ora, nè mai, ai suoi cultori, si profusero applausi e onorificenze con maggiore larghezza. Le opere nuove hanno un bell' essere povere d' ogni cosa, ma questo è certo, che alla prima rappresentazione ne sono applauditissimi tutti i pezzi:

che di due o tre se ne chiede la replica e che il compositore vien chiamato al proscenio oltre le trenta e le quaranta volte!

Mi parrà male, è possibilissimo, ma a me pare che quella immancabile sovrabbondanza di lodi, nuoccia ai lodati assai più che non giovi; e mi pare che sia quella la via più spedita per rendersi ridicoli. E al ridicolo si giungerà tanto più sicuramente in quanto che s'è incominciato a non far più distinzione fra merito e merito, e a far tutt' uno della *celebrità* europea e della *celebrità* da campanile, del compositore autore di capolavori e del compositore esordiente, autore di un' unica opera tenuta in piedi per qualche sera dagli amici, sa il cielo con quanta e quale fatica. Que' solenni ricevimenti, quelli inni, quelle passeggiate con la banda e le fiaccole, e tutte insomma quelle feste e quelle ovazioni che si fecero a Napoli quando venne data per la prima volta l' *Aida* (e che parvero troppe e smodate per l' istesso Verdi), non più tardi di quindici giorni dopo, vennero ripetute in un' altra città nostra per un compositore no-

vizio che aveva fatta rappresentare la prima sua opera.

D'applausi e di *chiamate* al proscenio, i pubblici di quaranta e di cinquanta anni sono, coi compositori specialmente, erano invece avarissimi. Quasi tutte le opere del Rossini (non escluse quelle ch'oggi s'hanno in conto di capolavori) non ebbero sul principio che modestissimi e freddissimi esiti. Alla prima rappresentazione della *Semiramide* (Venezia, 1823) il Rossini non venne chiamato al proscenio che due sole volte, dopo il finale concertato, e quando scrisse a Milano la *Bianca e Faliero*, per la quale ebbe in pagamento cinquecento zecchini (somma che parve favolosa), il Pacini racconta nelle sue *Memorie:* « che si gridò e si strepitò da tutti, che quello « era un rubare a man salva. E alla prima « rappresentazione, oltre molti dispiaceri, il « Rossini ebbe a sopportare sotto la finestra « della sua abitazione una burlesca serenata « di cazzeruole, di nacchere e di fischiate. »

Con un'opera oggi si possono guadagnare le migliaia a diecine, e appena che il suo

valore artistico s' alzi sul comune, può fruttare quanto una grossa fattoria. Quaranta o cinquanta anni sono, invece, non parlavasi che di poche centinaia di scudi, avuti i quali tutto era detto e finito, chè alla proprietà dei lavori dell' ingegno e ai diritti d' autore non ci si pensava neppure. Subito rappresentata, un' opera era di dominio pubblico ed era libero agli editori e agli impresari, lo stamparla, il farla rappresentare e il goderne, dal primo all' ultimo quattrino, tutto il prodotto.

Le grandi e radicali mutazioni avvenute ne' modi di essere, così materiali come estetici, dell' arte musicale fra noi, portarono mutazioni di conseguenza, nè poteva seguire diversamente, in ogni cosa relativa.

Il Paisiello, quand' ebbe condotto il Vaccaj, suo allievo, a saper scrivere con una certa sicurezza, lo chiamò in proprio aiuto, affidandogli la composizione di quelle parti delle sue opere e de' suoi lavori che reputava di minore importanza, com' erano i recitativi e le piccole arie de' personaggi secondarii, i *tempi*

così detti *di mezzo*, il grosso della strumentazione.

Con gli allievi più promettenti e capaci, allora usavano così tutti i maestri. E non occorre far molte parole per dimostrare, pedagogicamente parlando, la bontà di quella pratica; giacchè è facile intendere quale incoraggiamento e quale sprone allo studio fosse per gli allievi l'esser chiamati a scrivere per l'opera del maestro, ed è facile intendere con quale cura, con quale attenzione, con quale occhio, il maestro dovesse rivedere e analizzare i lavori che dovevano entrare nell'opera sua e che doveva presentare al pubblico sotto il suo nome. Eran quelle, a non dubitarne, le lezioni più preziose e profittevoli: era in quelle lezioni che dalla mente e dalla penna del maestro, passavano nella mente e nella penna dell'allievo, que' sottili accorgimenti, quelli espedienti, que' modi di fare, quelle cento e cento cose che sono indispensabili alla buona riuscita delle opere artistiche e che si dicono *segreti*, perchè indefinibili e, come io credo, perchè non concepibili che

dalla intuizione animata e affinata dello studio pratico.

Grazie a quelle lezioni, quando i giovani compositori s' avventuravano al teatro con la loro prima opera, erano assai meno principianti de' principianti de' giorni nostri, la maggior parte dei quali sono attirati a tentare la carriera del compositore teatrale non già dall' amore per l' arte, ma bensì dalla ricompensa dell' arte; dagli applausi, cioè, dalle onorificenze, dalle ricchezze. Vedono il Verdi festeggiato ed acclamato da tutto il mondo incivilito, insignito di chi sa quante croci cavalleresche, senatore, ricco a milioni.... e non pensano mai a quel Verdi che ha lottato con le difficoltà della vita, del teatro e dell' arte, a quel Verdi che ha studiato, che non ha mai cessato di studiare e che seppe farsi un compositore dottissimo e di sicurissima fama.

Dalla scuola del Paisiello, il Vaccaj uscì compositore maestro e maestro a nessuno secondo, e per ogni rispetto insigne, nelle cose del canto.

Il Vaccaj non ebbe dalla natura il dono di una bella voce, ma il suo modo di cantare, era una perfezione, era un metodo, era un incanto. Pronta e spontanea la emissione dei suoni: la voce ferma e squisitamente modulata: la respirazione tranquilla e inavvertibile: le *legature,* vere *legature* e non *portamenti:* i *portamenti,* veri *portamenti* e non *strascichi:* la *smorzatura* condotta ad un ultimo grado di finitezza: il fraseggiare scolpito: scolpita la pronunzia: nè esagerazioni, nè affettazioni mai, nè grazia senza vigoria, nè vigoria senza grazia: nè orgasmo, nè enfasi. E con questo uno stile severo, castigato, classico, e accenti pieni di vita, di colore e di espressione. Il canto del Vaccaj era il canto come lo definirono gli antichi filosofi greci: *una delizia dell' anima.*

Cantante di tanta e così rara perizia, il Vaccaj fu un insegnante di quel principalissimo ramo dell' arte musicale come non ve ne furono mai che ben pochi, e a' suoi giorni e come diceva il Rossini, *unico.*

Il Vaccaj sapeva che un procedimento in-

segnativo può far buona prova con un allievo e cattiva e anche pessima con un altro; che le regole, quando son buone, non sono tali se non allora che si applicano a proposito e bene; che de' solfeggi, de' vocalizzi, degli esercizi lasciati dagli antichi maestri bisogna valersi (e allora riescono giovevolissimi) quando la voce dell' allievo è *fatta* ed è sicura; perchè que' solfeggi e quegli esercizi che devono *farla* e renderla sicura, bisogna scriverli volta per volta a norma de' bisogni. Come i maestri di un tempo, il Vaccaj insegnava il canto con la penna in mano: e ora, invece (per una buona ragione, facile a indovinarsi) è ben raro che i maestri di canto prendano la penna e se la prendono, otto volte sulle dieci, gli è per fare una cadenza o volatina, per rifiorire, per rendere *più belle* (che il cielo usi loro misericordia) le melodie de' grandi compositori.

Oggi la professione del maestro di canto è diventata l' ultima trincea in cui vanno a ricoverarsi tutti i compositori non riusciti, tutti i pianisti andati a male: e avviene così perchè il magistero tecnico dell' arte del canto,

sottraendosi per la massima parte ad ogni materiale osservazione e ad ogni controllo, i precettori non hanno mai a temere d' esser colti in fallo.

Del Vaccaj maestro di canto, abbiamo un' opera aurea: METODO PRATICO *di canto italiano per camera, diviso in quindici lezioni*. Come i maestri della antica scuola napoletana e dai quali, pel Paisiello, discende in linea diretta, il Vaccaj non dà, in quell' opera, che ben poche regole; ma quelle poche, esposte con succosa e limpida brevità, sono assennatissime e, a mio giudizio, sono le sole necessarie e, in conseguenza, le sole utili.

Uomo pratico, il Vaccaj, che sapeva con quanta e quale avversione i giovani si sottomettano agli studi elementari e come accada ordinariamente che li lascino troppo presto, immaginò, per vincere quella avversione, di dare una forma e un carattere, sposandoli a poesie scelte fra le più belle del Metastasio, anche ai primissimi esercizi della scala, dei salti ecc. ecc. Così, mentre vengono adde-

strando l'allievo al buon *attacco* de' suoni, alla buona modulazione della voce, alla buona respirazione e a tutte le esigenze dell'arte, quelli esercizi, sempre ritmici, sempre melodici e accompagnati da vaghi ed eleganti giri d'accordi, sono cari all'orecchio ed hanno attrazioni e seduzioni squisitamente musicali ed estetiche.

Quell'espediente, del quale è altrettanto commendevole il concetto, quant'è felice la esecuzione, conferisce al *Metodo pratico* del Vaccaj tale valore artistico e didattico, da renderlo preferibile ad ogni altra opera congenere.

La rara dottrina e il gusto elettissimo con cui il Vaccaj trattava il canto, meglio ancora, forse, che nel *Metodo*, sono evidenti nelle sue composizioni per camera. Le quali, prima in Inghilterra dove furono scritte per la più parte, e poi in Italia, in Francia e in Germania, ebbero festosissime accoglienze.

Nè i pregi di queste composizioni stanno tutti nel *bel canto*. Esse non sono comuni mai,

non cercano mai gli effetti drammatici del teatro, sono sempre spontanee, hanno sempre il carattere voluto dalla poesia, e sempre una punta di vera e propria originalità, così nel getto melodico, come ne' modi di sviluppo e di condotta.

Il Paisiello, che nell' ingegno, negli studi e nella fantasia del Vaccaj aveva piena fede, fece assai più che chiamarlo in aiuto per la composizione delle sue opere.

Commessagli dal generale Winspeare (a Napoli, nel 1814) una cantata dal titolo: *Omaggio della gratitudine*, egli, ad insaputa di tutti, la fece scrivere da cima a fondo, dal Vaccaj: e venuta la esecuzione (nella casa del Winspeare, che raccoglieva il fiore della cittadinanza napoletana) e quando la sala risuonava d' applausi e di lodi al Paisiello, il Paisiello s' alzò a dichiarare che la musica, tanto applaudita e lodata, era lavoro del prediletto suo allievo!

« Io non ho mai saputo, nè saprò mai spiegare (così mi diceva il Vaccaj oltre tren-

t'anni dopo) quale impressione facessero in me quelle parole del mio maestro. Ma so che quando le proferiva, io ho visto intorno alla bella e veneranda sua testa, l'aureola dei santi. »

Pei diversi modi onde esercitavasi l'arte, i legami che univano così affettuosamente e così strettamente il maestro all'allievo e l'allievo al maestro, erano frequentissimi, e non occorre dire se all'incremento dell'arte istessa, riuscissero profittevoli.

E a' giorni nostri invece, que' legami sono impossibili, o quasi. La legge che riconosce e vuol rispettata la proprietà de' lavori dell'ingegno, è secondo giustizia ed è sacrosanta senza nessun dubbio: è però ugualmente fuori d'ogni dubbio che, per gli effetti di quella legge, l'arte è oggi condotta e signoreggiata, se già non sopraffatta, da mire e da intenti non altro che venali. L'opera, oggi, non tanto è opera, quanto è *capitale*, e il suo valore non vien determinato che dal *prodotto* delle rappresentazioni e della vendita. Conseguenza di questo, oggi il maestro insegna e l'allievo studia

unicamente per *guadagnare:* e gran mercè, se l'uno non sospetta e non teme per l'avvenire (sempre prossimo perchè con gli studi si taglia corto) la *concorrenza* dell'altro.

Il bellissimo successo ottenuto colla cantata: *Omaggio della gratitudine,* aperse al Vaccaj la via del teatro. — Due mesi dopo, nel febbraio del 1815, egli fece rappresentare al teatro Nuovo di Napoli la prima sua opera: *I solitari di Scozia;* e fu un altro successo bellissimo, e che si protrasse sempre più caldo per un gran numero di rappresentazioni. Non vi fu in Napoli chi non dicesse, che nella musica de' *Solitari di Scozia,* rivivevano, baldi di giovinezza, il sapere e l'estro melodico del Paisiello.

Della musica teatrale e, se ben guardiamo, di tutta la musica di que' giorni, era sovrano il Rossini. I felici ardimenti, la scolpita originalità, la splendida e inesauribile fantasia di quel titano, di quel Michelangelo della musica, avevano soggiogato tutti: musicisti, pub-

blici, critici. Nè solo in Italia, ma in Francia, in Germania, in Inghilterra, nelle Americhe.

Ho detto che il Rossini era di que' giorni il sovrano della musica, e avrei dovuto dire che n' era il dio. I suoi intendimenti, i suoi disegni, i suoi modi di svolgimento, la sua forma, i suoi *effetti*, avevano acquistata autorità di leggi per tutti, nessuno osava allontanarsene. I compositori d' allora eran posti a questo partito: o seguirlo, o cedere e lasciare il campo.

Fra i più noti, han ceduto e lasciato il campo il Mayr, il Paer, il Pavesi, il Generali: lo seguirono il Coccia, il Morlacchi, il Pacini, il Mercadante, il Donizetti. E lo seguì anche il Vaccaj; chè il largo e architettonico disegno de' pezzi, il movimento simmetrico de' ritmi, l' eloquente svolgimento delle melodie, e i vividi colori della strumentazione, sono pregi troppo in armonia e troppo consonanti con le eterne leggi del *bello*, perchè il Vaccaj potesse disconoscerne il valore e rifiutarli.

Nella *Malvina*, che scrisse dopo *I solitari*

di Scozia pel teatro san Benedetto di Venezia, e nel *Lupo d' Ostenda,* scritto pure per Venezia dopo la *Malvina,* il Vaccaj pose manifestamente la mira al Rossini; ma, come notarono i critici del tempo, senza servilità e senza sacrifizio della originalità propria e del proprio modo di sentire.

E della sua originalità e dello squisito suo modo di sentire, diede prove bellissime nel *Pietro il grande,* nella *Pastorella feudataria* e nel *Zadig ed Astartea,* opere scritte a Parma la prima, a Torino la seconda e a Napoli la terza. Quelle tre opere corsero e ricorsero applauditissime e trionfanti i maggiori teatri d' Italia e dell' estero. Nè meritarono meno: giacchè, insieme alla sana dottrina attinta alla scuola del Paisiello, v' ha in esse, e più specialmente nel *Zadig ed Astartea,* una vena abbondante e felice di melodia, una conoscenza magistrale delle voci e dell' arte del canto, una strumentazione sempre appropriata e svariata, e, si noti, un modo di declamazione e un sentimento drammatico, allora non solo tutt' altro che comuni, ma che precorre-

vano i tempi, che meriterebbero ancora, e meriteranno sempre, d'esser tolti a modello, e pei quali il Vaccaj occupa un così bel posto nella storia dell' arte teatrale moderna.

Il Vaccaj entrò nell' arte con que' principii e con que' criterii fondamentali e direttivi, che avevano seguito i più grandi compositori melodrammatici, a cominciare dalla *riforma fiorentina* e venendo al Rossini, e che sono, in fine del conto, que' medesimi che governarono le arti in tutte le loro epoche più felici e che professarono e sostennero i più autorevoli scrittori d' estetica, da Platone al Baumgarten, e dal Baumgarten al Rosmini, al Gioberti, al Lammenais, al Cousin ecc. ecc.

Stretti in poco, que' principii e que' criteri fondamentali vengono a dire ed a stabilire: che la imitazione del *vero,* nelle arti belle è *mezzo* e non *fine:* che la imitazione, per conseguenza, vuol esser condotta nella misura e ne' modi che più e meglio consentono alla natura e alle qualità di quelle speciali materie e di que' speciali mezzi di cui le arti si servono. Certo è che uno scultore imiterebbe il

vero ben più da vicino se alle forme del marmo aggiungesse (come usò in certi tempi) i colori. Ma qual'è uomo di gusto e così naturalmente infelice o così corrotto, che non veda e non senta, che l'arte sarebbe qui disviata, che ne sarebbe invertito l'assunto, che il *vero* sarebbe non già imitato, ma contraffatto? Così, chi assista, per esempio, alla rappresentazione o del *Mosè* o del *Guglielmo Tell,* non domanda già alla scena nè il Mosè, proprio quello del Pentateuco, nè il Tell, montanaro quall'era, e non poeta, e non musicista e non cantante; ma domanda il ritratto fantastico di que' due personaggi, animato dalle attrattive della poesia e dagli incanti della musica.

Posto questo, le vere e le più grandi difficoltà che s'incontrano nel concepire e nel condurre un melodramma, sono due: la prima, nel fare alla musica tutta quella parte che può esigere per essere *musica davvero,* senza tradire, nè nascondere lo svolgimento del dramma; e la seconda, nel non dimenticare che la musica è, per sua essenza, una poesia

sopra la poesia: che il suo assunto è al tutto *ideale:* che della *parola* essa non coglie e non può cogliere che la sola espressione del sentimento, e che, in conseguenza, costringendola, come pur vorrebbero le ragioni del dramma, a troppo lunghi e troppo frequenti contatti col *vero*, è quasi impossibile non portarla ai frivoli espedienti della *materiale imitazione* che le tolgono ogni dignità di arte: è quasi impossibile non privarla del suo più prezioso attributo, quello d' essere un linguaggio universale, accessibile a tutte le intelligenze, caro a tutte le età e in tutte le condizioni dell' animo.

Ora, quando si voglia che la musica sia *musica,* converrà pure che la melodia sia *melodia;* che le frasi sien fatte a modo, che i periodi non corrano zoppi, che il canto *canti* e non sia una salmodia o, molto meno, una sequela di inflessioni vocali che esagerino quelle volute dalla recitazione propriamente detta. E converrà che le idee secondarie e subalterne sieno dirette e legittime figliazioni delle primarie: e converrà che l' ordine e la

simmetria, raccogliendo intorno a un centro per così dire, tutte le linee del lavoro, gli conferiscano quello che è pregio sovrano e inestimabile in ogni opera d'arte: l'*unità del concetto.*

Mirando sempre, cultissimo e poeta come era, alla buona declamazione e alla migliore esplicazione del dramma, il Vaccaj, e nelle opere citate, e in tutte quelle che scrisse dopo dalla *Giulietta e Romeo* alla *Virginia,* seppe esser fedele a' suoi principii; seppe, cioè, esser sempre musicista, e sempre musicista italiano. In lui, oltre il *bel canto,* è pure esemplare lo *svolgimento* o, come direbbesi con modo forse più comprensivo, il *discorso melodico.* Il quale viene dalla facoltà di dedurre da una prima idea la seconda, la terza e via, di fare che i suoni sien stretti fra loro come da un legame logico, e che le frasi si chiamino, si rispondano, come le proposizioni di un buon sillogismo, e mettano capo ad una perorazione che riassuma, che concluda, che persuada e che commova.

E anche del *discorso melodico,* che fu

pregio tutto proprio della scuola italiana, nelle opere italiane odierne non ve n' ha quasi più traccia, nè indizio.

Di tutte le opere del Vaccaj, la più fortunata, come nessuno ignora, fu *Giulietta e Romeo*, scritta a Milano nel 1825. La storia di quest' opera è universalmente nota. Festeggiatissima in tutti i teatri del mondo, fu messa da parte quando uscirono i *Capuleti e Montecchi* del Bellini, e fu aperta ingiustizia: ingiustizia, della quale, in parte e in un certo senso, si fece poi ammenda, sostituendo al terzo atto del Bellini, quello del Vaccaj.

Come sentenza passata in giudicato, si dice e si ripete già da parecchi anni, che i due primi atti del Vaccaj, non rispondono al terzo e non ne sono degni; per me è questo un giudizio compiutamente erroneo, e un' altra ingiustizia. I due primi atti dell' opera del Vaccaj racchiudono pezzi di così bella fattura, e così felicemente ispirati, che l' istesso Bellini ebbe, in più di un luogo, a conservarne, così il concetto, come l' intendi-

mento ed il carattere. Tali sono: la *cavatina* di Romeo, il *terzetto* (che è di stupendo effetto) l'*aria* del tenore, il *coro* d'introduzione e il *finale* dell'atto secondo.

Ma certo è che il terzo atto, come voleva il dramma, s'innalza un gran tratto sugli altri due; certo è che è un capolavoro e, come scrisse il Benedict (non facile alla lode quando trattasi d'opera italiana) *un capolavoro immortale.*

Quel terzo atto, così ricco di movimenti e di colori, così vario nelle espressioni, è tutto d'un pezzo; è un getto. In quel terzo atto la melodia è signora e tutto emana e move dalla melodia, tutto concorre a renderne più vive e più efficaci le bellezze. Quel terzo atto è tutto musica e in quella musica c'è tutto il dramma.

Nè tre secoli che conta di vita il moderno melodramma, io non credo che le due arti, il dramma e la musica, toccassero con migliore esempio di concordia un punto più alto di quello che toccarono nel terzo atto della *Giulietta e Romeo* del Vaccaj. Per questo rispetto,

a mio giudizio, non v' ha nulla di più, nè nel terzo atto dell' *Otello*, nè nel secondo atto del *Guglielmo Tell*, nè nel finale della *Norma*.

Vaccaj fu pure un valentissimo compositore di musica religiosa. Le sue *Cantate* e le sue *Messe*, van ricche di tutti que' pregi che sono frutto degli ottimi studii musicali, della conoscenza della lingua latina e della liturgia, e di una svariatissima coltura di mente. Ed hanno pure quest' altro pregio preziosissimo: che mirano, e con efficacia di effetto, a quel temperamento di stile, del quale la musica religiosa ha così urgente bisogno: di quel temperamento, intendo dire, che manda insieme le forme rigorose del contrappunto (le quali provvedono tanto a mettere in salvo il decoro della chiesa) e il linguaggio vero dell' arte che accarezza e sa cattivare i sensi degli uomini d' oggi, e che sa parlare al loro cuore ed inalzare la loro mente.

E non si pensi qui che quel temperamento nettamente fissato e condotto dal Vaccaj con tanta saviezza, è che quelle forme prescritte

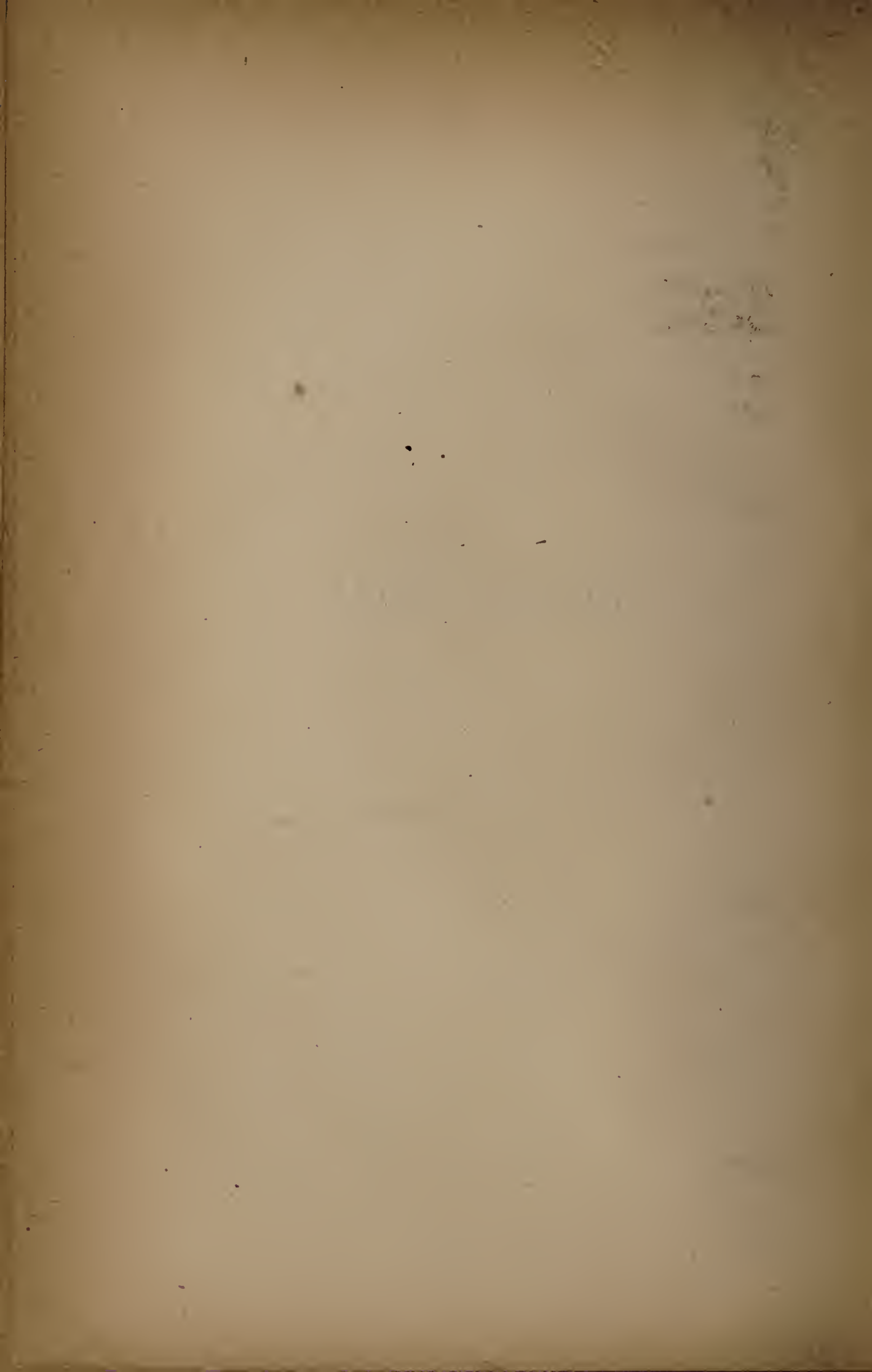
e imposte che egli voleva, possano impicciolire come che sia il concetto dell' arte. Quando le forme di un' arte sono consentite dalla ragione e imperiosamente volute dalla convenienza che deve correre fra i *mezzi* e il *fine*, quando sono provate e rassodate in opere seriamente pensate (e seriamente le pensava il Vaccaj), non è punto a temere che tornino in angustie delle vivaci e ricche fantasie, e che il *genio* non sappia farle sue, renderle docili ed obbedienti alla natura dei suoi intenti estetici e delle sue visioni. Sino alla *Piccola Messa* del Rossini, si giudicò impossibile, o quasi, che i procedimenti della *fuga* potessero farsi rivelatori di sentimenti e di affetti, e scuotere, e commuovere, e prestarsi ai gusti del *genio*, a' suoi impeti, a' suoi ardimenti. E nella *Piccola Messa* il Rossini provò che si può essere ispirati e *geni*, scrivendo fughe come lo Scarlatti, come l' Haendel, come il Bach.

La musica religiosa del Vaccaj, e segnatamente quella di una *Messa* che rimane inedita e che fu uno degli ultimi suoi lavori, è

pregevolissima pel giro vasto e castigato delle modulazioni, per la disposizione inappuntabile delle parti, pel maneggio sicuro e naturalissimo degli artifizi del contrappunto. Nè degna di minore encomio è in essa la parte melodica, nella quale s' incontrano idee peregrine ed ispirate, e svolgimenti larghi e di bellissimo effetto. E con questo, uno stile degno di esser tolto a modello, perchè severo, senza oscurità e senza peso, costantemente nobile e costantemente rispondente alle esigenze e agli intendimenti de' sacri testi.

Come fu il precursore nella musica melodrammatica del Bellini, il Vaccaj nella musica religiosa fu il precursore del Rossini autore della *Piccola Messa.*

A. Biaggi.

VITA DI N. VACCAJ

1790-1815

Giovinezza del Vaccaj raccontata da lui medesimo. — Sua contrarietà allo studio del diritto. — Apprende il contrappunto dal Ianacconi a Roma, lo stile teatrale dal Paisiello a Napoli. — Cantata eseguita in casa del generale Winspeare. — Prima opera: *I Solitari di Scozia* al Teatro nuovo sopra Toledo. — Ritorno a Pesaro.

« Se imprendo a scrivere le mie memorie è soltanto per voi, miei carissimi figli. Allorchè sarete adulti e quando più non udrete la voce del padre vostro, a lui talvolta pensando, chè pure spero di vivere nella vostra affezione, si desterà in voi il desiderio di conoscere alcune circostanze che accompagnarono la sua vita. Sonovi taluni che per onorare la memoria degli estinti ne scrivono la biografia, ed ignari talvolta dei particolari attinenti alla vita di quelli, ne attingono le notizie ove possono, le quali non sempre riesce di avere veridiche.

« Per la professione da me esercitata, la quale mi ha tenuto per tanti anni esposto alla voce ed alla opinione del pubblico, vi sarà forse chi prenderassi il pensiero di scrivere qualche cenno anche di me. E siccome già in qualche giornale ove anche di me si faceva menzione, ho dovuto più volte leggere non piccoli errori, trovo giusto che i miei figli almeno sappiano la verità, poichè io non iscriverò certo cose non vere in queste pagine, se pure Iddio vorrà che io possa giungere alla fine.

« Corre il 58mo anno che io nacqui in Tolentino: mio padre cav. Giuseppe Maria Vaccaj, di tanto cara memoria al mio cuore, fu dottore in medicina e trovavasi in quel tempo protomedico in detta città. Egli però era nativo di Forlimpopoli, figlio parimenti di padre medico ivi esercente, ma nativo fiorentino: quindi la nostra famiglia è di origine toscana, e ciò ho inteso più volte ricordare da mio padre stesso. — Nei primi anni della sua carriera andò a Frosinone ove sposò Colomba Longhi, mia dilettissima madre, giovane di distinta famiglia, e n'ebbe tre figli dei quali io fui l'ultimo ed il primo morì in fasce. — Il secondo vi è noto ed

avrò motivo di spesso rammentarlo. Spesso intesi dire da mia madre che la mia infanzia fu bersagliata da pericolose malattie, e riteneva con fede che io vivessi per grazia di San Nicolò da Tolentino, di cui porto il nome, che supplicava portandomi in fasce alla sua cassa ove tante venerate reliquie di lui si serbano.

« Non fu lungo il mio soggiorno nella patria mia nativa, poichè bambino di non compiti due anni fui condotto in Roma, e ne ho presente ancora qualche circostanza, per passare poi a Rieti dove mio padre trasferiva la sua dimora nella sua qualità di medico primario. Vi rimase però pochi anni, imperocchè perduto che ebbe ivi il padre, dal quale ereditò alcuni terreni in Forlimpopoli, approfittò della elezione[1] ottenuta in Pesaro per avvicinarsi ai beni stabili suoi. Da quel momento, e fu nel 1797, vi si stabilì senza più partirne: ivi ebbi la mia prima educazione, qui un domicilio stabilito da tanti anni diede alla mia famiglia il diritto di cittadinanza, e viene perciò Pesaro reputata mia patria.

[1] Cioè a medico.

« I miei studi di lettere furono interrotti e distratti da tante vicende politiche che in quei tempi l'una all'altra si succedevano. La venuta dei francesi in Italia, la proclamazione della repubblica, la caduta di essa cambiata prima in brigantaggio poi in impero, portarono funeste conseguenze. — Mi ricordo di aver veduto in Pesaro, oltre i francesi, i quali poi s'impadronirono di tutta Italia, i tedeschi, i russi, i turchi, gli schiavoni, i quali tutti hanno contribuito a spogliarla anche quando venivano per proteggerla.

« Nulla ostante mio padre ebbe molta cura di farmi istruire appoggiandomi alle persone più savie ed erudite che trovavansi nel paese. Ebbi a maestro di lingua latina e rettorica un tal don Carlo canonico Santini di Tolentino, indi per la filosofia e le matematiche il ben ricordato Serafino Merloni. Quantunque io non mi ricordi di aver applicato con molto zelo allo studio, pure i miei maestri erano di me soddisfatti per una certa prontezza d'imparare. Presi molto affetto alla poesia; senza averne avuto istruzioni composi un sonetto sopra il vizio, che presentai al mio maestro il quale ne rimase meravigliato per la fattagli im-

provvisata, e mi fruttò molti elogi che molto mi incoraggiarono.

« La lettura delle opere del Metastasio mi invogliò dello stile drammatico e per quella tendenza che hanno i giovanetti di imitare, mi posi all'arduo cimento di comporre un dramma prendendone il soggetto da Virgilio, e lo intitolai *I Rutuli soggiogati da Enea.*

« Non aveva ancora compiti i tredici anni e mio padre vedendo in me tanto amore alla poesia ne prese compiacenza: mi condusse un giorno secolui a visitare il cav. Gavardini, suo particolare amico, il quale trovavasi alla sua villa di san Martino; e discorrendo de' miei studi e del mio intrapreso lavoro, mi consigliò, invece di un dramma, comporre una tragedia, ed a tal fine mi diede a leggere le tragedie di Alfieri che io non aveva ancora inteso nominare. — Eccomi dunque ad ammirare ben altro stile che quello di Metastasio, eccomi dunque risoluto di convertire i miei *Rutuli* in una tragedia che posi a termine e mandai al cav. Gavardini summenzionato perchè volesse dirmene il suo sentimento. — Certamente che quel degno e stimabile signore non esigeva dalla mia età cose

sublimi: fu però compiacente di esaminare il mio primo lavoro con molta accuratezza, farmene la critica a mia istruzione non senza stimolarmi a continuare in tale esercizio; sicchè io spinto dal suo consiglio e dalla mia stessa inclinazione d'inventare, mi posi a comporre una seconda tragedia intitolata *Manlio Capitolino.*

« In questo tempo mio fratello Luigi fu condotto in collegio a Roma accompagnato da mia madre. Avvezzato a vivere secolui, averlo compagno nei giuochi ed in tutte le ore del giorno, andavo alla sua mancanza ad avere un vuoto al quale mio padre pensò, e per darmi una piacevole occupazione si risolse di farmi istruire nella musica e nel suono del cembalo. — Era già molto tempo che io vi mostrava disposizione pel facile orecchio con cui ritenevo tutto ciò che sentivo eseguire in teatro; ma mio padre fu sempre sconsigliato a pormi a tale studio dal mio maestro di rettorica, temendo che potessi troppo distrarmi dallo studio delle lettere: errore che molti maestri commettevano e forse commettono ancora, poichè non devesi trascurare l'istruzione che tende ad adornare e coltivare lo spirito dei giovanetti in cose utili,

piuttosto che permettere che impieghino il tempo di ricreazione in giuochi da nulla. Quante volte nella mia vita ho provato rincrescimento di non essere stato iniziato nel disegno!

« Rimasto, come dissi, solo con mio padre, cominciai lo studio della musica. — Eravi in Pesaro, maestro di quella cappella, Giacomo Scolart, uomo abile ancorchè di vecchio stile; ma questi non voleva occuparsi di lezioni; ebbi dunque a maestro un suo discepolo di canto, un tal Fabbri detto comunemente Bastianino, vivente ancora, ottima persona, ma ignorante in ogni senso particolarmente di musica. — Nella sua prima lezione mi scrisse le note delle due chiavi di violino e basso perchè le imparassi, senza darmi una distinta spiegazione, e siccome le aveva scritte colle figure di semiminime e colla corda ora sopra ora sotto, io ritenevo di dover tenere a memoria da qual parte doveva trovarsi detta corda, e fin dove arrivare, cosa che trovava difficilissima; ma spiegatomi poi che soltanto delle righe e degli spazi dovessi occuparmi, mi sembrò cosa assai facile ad imparare. — Senza tanti studi preliminari indispensabili per preparare un buon portamento di

mano, dopo una scala di un'ottava mi pose a suonare delle sonatine che egli stesso mi scriveva di mano in mano: erano cose tanto facili che dopo due mesi mi venne in idea di poter fare altrettanto. — Infatti mi riuscì di creare una sonatina a *waltzer*, e sentendomela eseguire, riconoscendo non essere sua composizione, mi domandò con qualche gelosia da chi l'avessi avuta; rimase molto sorpreso all'intendere che io l'avessi fatta.

« Quantunque mi trovassi avere un cattivo istrumento, essendo una spinetta a penna, come usavansi innanzi alla invenzione dei pianoforti, pure nei primi due anni feci qualche progresso, sicchè il Bastianino mi chiamava il suonatore del difficile. — Durante questo tempo terminai la tragedia del *Manlio Capitolino* ed altra intitolata *Manlio Torquato*. La prima fu rappresentata nel teatro di Pesaro allora detto del Sole, dalla compagnia Riva e Borelli nella sera del 9 luglio 1807. Il teatro era affollatissimo, e la tragedia piacque particolarmente il primo atto. Il pubblico però dev'essere stato indulgente in grazia della mia età, poichè il componimento fu da me scritto nel 1804. — Ho saputo molti anni dopo, avendolo mio padre

tenuto nascosto, che un certo tale di Pesaro, che anche al presente fa mestiere di tutto porre in satira, in quella occasione non so con quale scritto mordeva quella mia povera fatica, dicendo non essere farina del mio sacco: veramente se l'avessi saputo me ne sarei rallegrato poichè non credendola mia poteva lusingarmi che alcun che di buono potesse contenere.

« Scorsi due anni mio fratello uscì di collegio e ritornò in Pesaro, ma alla fine delle vacanze ritornò a Roma per applicare allo studio della legge: fu parimenti accompagnato dalla madre. — Questa seconda partenza mi fu più sensibile della prima; mi pareva di vedere una predilezione che per parte di mio padre non aveva luogo certamente, essendo stato sempre ugualmente premuroso per la nostra educazione. — Trovandomi però io nella stessa età nella quale era mio fratello quando fu mandato in Roma la prima volta, non rimasi tanto volontieri in Pesaro. — Scrissi una lettera in ottava rima a mio fratello descrivendogli il mio dispiacere per la sua partenza.

« In questo terzo anno feci pochissimi progressi nel suono del cembalo, non so se provenienti dalla

imperizia del maestro o dalla indebolita mia volontà: forse devesi attribuire ad ambe queste cause. — Composi un'altra tragedia intitolata il *Conte Ugolino*, soggetto che mi fu proposto da Teofilo Betti padre di Salvatore, tanto rinomato ora nelle cose letterarie, e di cui era compagno in quel tempo.

« Quantunque mi avvedessi che l'argomento era sterile e difficile a trattarsi, pure per quella audacia che non va disgiunta da quell'età l'abbracciai, e mi recavo con frequenza alla libreria Oliveriana per quelle indagini che tanto argomento richiedeva: le compii infatti ma non potendo trovarvi materia per un quinto atto mi risolsi a farlo in quattro. Di questa tragedia ho smarrito la buona copia.

« Era più grande in me la passione per la poesia che per la musica, ma preferiva le composizioni teatrali; in tutte le storie che leggevo tenevo conto dei fatti dai quali potevo ricavare un soggetto da teatro, e ne ordiva l'intreccio per non dimenticarlo. — Mi piaceva di studiare nel silenzio della notte: avendo però la servitù osservato che il mio lume trovavasi così asciutto da far credere

che non mi occupassi a spegnerlo, ne avvertì mio padre. — Mentre in una notte, in ora assai tarda, stava tutto intento a comporre una scena del *Manlio Torquato*, sentii aprire pian piano la porta: vedo mio padre, mi sembra di averlo anche ora avanti agli occhi, e mi dice: « Cosa fate a quest' ora? » — « Termino » gli rispondo « questa scena e poi vado a letto » e si trattenne per sentire quello che stavo facendo.

« Amava egli spesso che io gli leggessi le mie composizioni e me ne rimarcava i difetti. Io mi proponeva d' imitare l' Alfieri, come se fosse facil cosa: lo leggeva e rileggeva ed una buona parte la imparai a memoria: andavo spesso in compagnia del conte Luigi Ciacchi, egli accompagnato dal servitore ed io dal mio pedagogo, alla spiaggia del mare, e ne declamavamo insieme delle scene. Quando egli diventò prelato e poi cardinale, più volte si è meco degnato di ricordare le ore passate insieme in quei nostri esercizi, non che nei giuochi di palla nella villa di Caprile col marchese Benedetto Mosca. — Questi nel suo palazzo di città si dilettava a fare pel Natale dei bellissimi presepi, e fece anche allestire un teatrino

nel quale mi invitò a recitare: ne chiesi il permesso a mio padre, il quale acconsentì, e mi sovviene che quel medesimo Teofilo Betti notò in me disposizione e molta disinvoltura.

« In quell'anno, ed era il 1807, compiva lo studio di filosofia: mio padre mi domandò a quale professione mi sentissi inclinato. Dai miei maestri altra professione non avevo intesa nominare che quella del medico o del legale, e mi dicevano: *dat Galenus opes, dat Justinianus onores.* Sapendo che mio fratello si applicava alla legge, pensai di scegliere la medicina.

« Terminato l'anno scolastico mio fratello fece ritorno in Pesaro e dichiarò la sua avversione allo studio della legge, domandando di applicarsi alla medicina. Sembra che vi fosse consigliato da mio padre, poichè in una sua lettera che mi cadde dopo qualche tempo nelle mani egli proponeva di essere o medico o militare o gesuita. Rimasi veramente un poco meravigliato di vederlo disposto a tre professioni tanto disparate una dall'altra, e crederei, così pensando, che non ne potesse amare alcuna. Questo suo cambiamento però fece sì che per non moltiplicare il numero dei medici

in famiglia mi determinai a studiare la legge. Mio padre ne fu contento perchè essendovi in Roma uno zio, fratello di mia madre, abate Paolo Longhi curiale (chiamandosi abati in quel tempo anche i legali) sperava ch' egli potesse prendere cura dei miei studii e dei miei avvanzamenti. Vana speranza! non vi fu zio meno di lui interessato pel bene de' suoi nipoti, benchè celibe egli fosse ed altri non ne avesse di così stretta parentela. — Questa sua indifferenza ebbe, cred' io, una causa: mentre mio fratello era in viaggio per Pesaro una lettera giunse a mio padre, il quale per esser egli in letto fece a me aprire e leggere: ma non giunto a metà me la tolse di mano. Era una lagnanza di mio zio intorno alla abitazione da mio fratello scelta, come diceva egli, non conveniente a giovine di studio. Non appena mio fratello fu giunto che io lo prevenni di quanto accadeva, ma seppe egli giustificarsi in modo che mio padre rimase soddisfatto e benchè contro l'opinione dello zio si ritenne per nostro alloggio quella che aveva già stabilito.

« Giunse il momento della mia partenza per Roma e fu sul finire dell' ottobre dello stesso

anno 1807. — Non era in quei tempi così agevole il viaggiare come al giorno d'oggi: non vi erano diligenze, dovevasi ricorrere ai vetturini fra i quali era scarso il numero dei buoni, come delle buone vetture. — In una di queste mio padre stabilì due posti per me e per mio fratello che già avvezzo a quel viaggio doveva servirmi di guida.

« Non era ancora giorno che il legno era alla porta: prendemmo congedo dalla madre che piangendo restò a letto: nostro padre ci accompagnò fino che salimmo in carrozza: rammento ancora le parole con cui mi lasciò: « Voi » mi disse « andate in una capitale a mettere a profitto la « vostra educazione. — Io vi educai secondo i « principii della religione, conservatela, e sopra« tutto evitate i compagni. » Sani consigli che non ho mai dimenticato e che non ho mai abbastanza raccomandato ai miei figli.

« Io non piansi in quel momento, non pensavo alla distanza ed al tempo che mi avrebbe separato da' miei genitori: ma oltrepassata la porta della città da cui vedeva allontanarmi e dove tutta la mia affezione rimaneva, un dirotto pianto mi sgorgò dal ciglio e si impossessò del mio animo

una profonda tristezza. Mio fratello cercava distrarmi e nella rinfrescata a Sinigaglia si andò girando per vedere la città. — Alla sera in Ancona andammo in teatro ove si eseguiva un'opera buffa: non fui contento nè del teatro, nè dell'opera sebbene poco di buono avessi fino allora inteso.

« Il mio viaggio non presentò alcuna circostanza rimarchevole: rammento che a Macerata fummo raccomandati a non so quale famiglia che ci volle a pranzare con essa ed un giovine nel condurmi pel paese mi fece osservare che la lunghezza del tempio di san Pietro in Roma era come la strada in cui camminavamo, che per esser stretta mi parve tanto lunga da non poter prestar fede alla sua asserzione o da prendere un'idea sopranaturale della vastità del tempio. A Recanati ed a Spoleto fummo a visitare due nostre zie monache. Nella prima città eravi una sorella carnale di mio padre chiamata suor Veronica, nell'altra una sua cugina suor Maria Teresa, ambo eccellenti religiose, sola parentela che rimaneva a noi dal lato paterno.

« So per averlo inteso da mio padre che egli ebbe dodici fratelli e si paragonava a Giuseppe

del vecchio testamento tanto per essere il più giovane quanto per le sofferenze passate. — Di questi non ho conosciuto alcuno: soltanto ho inteso ricordare il zio don Luigi che era cantore alla cappella di san Pietro nominato per la bellissima voce, e pel bel modo di canto: morì in fresca età: ed un altro chiamavasi Francesco... »

Queste poche pagine di ricordi sono le sole che il maestro Vaccaj abbia lasciate.

Nella sua giovinezza noi non troviamo alcuno di quei fatti che dai biografi sono sempre cercati con tanto amore quale indizio precoce dei destini cui furono poi chiamate le persone di cui imprendono a scriver la vita. Di carattere tranquillo, proclive alla osservazione ed in certo qual modo alla malinconia, coll'animo aperto al gusto del bello, sembravagli da prima, come egli stesso racconta, che le inclinazioni sue si volgessero alle lettere ed alla poesia, perchè in queste massimamente, durante la sua dimora in famiglia e nella piccola città di Pesaro, trovava pascolo ai sentimenti suoi non ancora ben definiti, i quali cercavano nella vita esteriore quanto ad essi potesse rispon-

dere. Questo trovaron poi nell'arte divina della musica; ma la vera sua inclinazione, che divenne irresistibile trasporto, era allora latente, ignorata dallo stesso Vaccaj; nè l'ambiente in cui visse i suoi primi anni, nè il maestro che lo iniziò allo studio del clavicembalo erano tali da potergli rivelare le attrattive e le bellezze dell'arte che esercitò poi con tanto onore.

Nato nella notte dal 15 al 16 marzo 1790 egli era appena diciassettenne quando si staccò dalla famiglia per condursi a Roma e compiervi gli studi; ed in quell'età in cui lo spirito massimamente accoglie e fa sue le impressioni di quanto ne circonda, la severa, maestosa grandezza di quella città, la diversa vita, l'inusitato movimento dovettero esercitare su di lui quell'influenza benefica che Roma esercita su quanti intelligentemente la osservano e la studiano.

Allora gli si manifestò l'arte ne' suoi molteplici aspetti: allora che gli fu dato conoscere le opere di Nicolini, Farinelli, Cimarosa, Paisiello e cento altri, ascoltare nelle chiese le sapienti armonie del Palestrina, del Pergolesi, dello Zingarelli, l'animo suo si aprì al gusto della musica,

sentì che quella più che le lettere e la poesia era l'arte che rispondeva al suo sentimento, la maniera per cui avrebbe potuto esprimerlo.

Man mano che aumentava l'amore per la musica diminuiva quello per la giurisprudenza di cui aveva intrapreso a seguire il corso all'Università ed, in pochi mesi, egli, come il fratello, vi provò tale avversione che ritornato a Pesaro al termine dell'anno scolastico si fece cuore di manifestarla al padre pregandolo che il lasciasse seguire la sua inclinazione.

Il dottor Vaccaj non era di quei genitori assoluti i quali vogliono ad ogni costo imporre la propria volontà ai figliuoli, costringendoli a seguir la carriera cui li hanno predestinati. Di nobili sentimenti, di intemerato carattere, d'ingegno e dottrina, esso aveva cercato di instillare uguali principiï nell'animo dei figli e li aveva educati con severità ma non disgiunta da cura amorosa. Al primogenito aveva già permesso di lasciare lo studio della legge per quello della medicina: forse avrebbe ceduto con altrettanta arrendevolezza al desiderio del secondo se le inclinazioni sue avessero preso altra via. Ma darsi alla musica esclu-

sivamente era contrario a tutte le tradizioni di famiglia, era per così dire un caso nuovo: sentiva inoltre (ed in questo aveva ragione) che in quell'arte se chi la coltiva non si solleva al di sopra della mediocrità, rimane assolutamente nulla, e temeva che il figlio si facesse illusione sulla riuscita: temeva ancora che volesse darsi a quello studio per esercitare la professione di cantante, nè garbavagli calcasse quella via. Per tutte queste considerazioni e principalmente per l'ultima non volle acconsentire, e consigliò il figlio a perseverare nello studio intrapreso assicurandolo che col progredire vi avrebbe posto amore e ne avrebbe scorto i vantaggi.

Tornò il figlio a Roma coll'animo rassegnato a seguire i consigli paterni, ma in questa rassegnazione non perdurò. Desideroso di trovare un compenso all'ingrato studio del diritto si diede a coltivare la musica all'insaputa della famiglia, determinato a dedicarvi soltanto le ore di riposo: ma vinto poi dalla inclinazione ognor crescente, finì col consacrarvi la maggiore e miglior parte del suo tempo, finchè più non glie ne rimase per la giurisprudenza. Non vi ha memoria che in que-

sta prendesse alcun grado accademico, vuolsi anzi che disertasse del tutto il tempio di Temi, e ciò sarebbe confermato dalle numerose trascrizioni musicali di quell'epoca e dall'assoluta mancanza di qualsiasi scritto legale. Neppure è noto chi fosse allora suo maestro: certo è che studiò con amore perseverante, ed amante in ispecial modo del canto e del contrappunto fu poi istruito nella scuola fondamentale della composizione dal celebre contrappuntista Giuseppe Janacconi romano, il quale nel 1811 successe allo Zingarelli nel posto di maestro della cappella di san Pietro. Il 23 settembre 1811 ebbe dall' Accademia di santa Cecilia diploma di maestro in seguito ad esame in cui improvvisò una fuga sui toni del canto fermo, l' originale della quale è conservato negli atti dell' Accademia stessa.

Da circa quattro anni trovavasi Vaccaj a Roma e ben si comprende come avendo posto l'animo intieramente alla musica fosse pure determinato ad esercitarla. Non è supponibile che al padre, presso il quale recavasi ogni anno, avesse per tanto tempo potuto tener nascosto lo studio indefesso cui erasi dato; è però certo che fino allora mai avevagli manifestate le intenzioni sue. Ottenuto

il titolo di maestro era mestieri renderle palesi: il richiedeva la rispettosa deferenza che Vaccaj ebbe sempre pel padre suo, il desiderio di conseguirne il consenso per la carriera che voleva intraprendere, la necessità di aiuto per proseguire lo studio nel real collegio di musica in Napoli ed apprendervi sotto la direzione di Paisiello la composizione teatrale, di stile ben diverso da quello severo insegnatogli dallo Janacconi. Scrisse quindi apertamente quanto aveva fatto, quanto si proponeva di fare, scongiurando il padre che glielo volesse permettere: bastargli l'animo a perseverare e riuscire. Ed il padre cedè persuaso che quella veramente fosse la vocazione del figlio, e cedè anche senza farsi troppo pregare essendo svanito ogni timore che egli volesse darsi alla professione di cantante. Preso così il suo partito, lo esortava a progredire animoso per la via che voleva percorrere, ed approvando il progetto di recarsi a Napoli perchè potesse compiere l'educazione sua formandosi allo studio di quei grandi maestri, gli raccomandava in pari tempo di non trascurare l'istruzione delle lettere perchè « anche un maestro di musica si distingue dagli altri quando in altre cose è sa-

piente. » Pochi mesi più tardi, piena la mente degli amorosi consigli paterni e munito di commendatizie, Vaccaj si presentò al maestro Paisiello.

La scuola napoletana era quella che in fatto di musica aveva le tradizioni più antiche e più splendide. Dai quattro Conservatorii dei Poveri di Gesù Cristo, di sant' Onofrio, di santa Maria di Loreto, e della Pietà dei Turchini era uscita una plejade di compositori per opera dei quali massimamente le varie parti della musica melodrammatica avevan preso man mano forma perfetta; e la fama di quei valenti maestri rendeva la scuola italiana onorata non solo nella penisola ma in tutta Europa, ove nella direzione dei teatri e delle cappelle principali si son veduti succedere i più chiari nomi che l' Italia possa vantare.

Altri istituti avevano pure ricca istoria ma non quanto i Conservatorii di Napoli. Durante il regno italico lo stesso governo si adoperò ad aumentarli e conservare così le buone tradizioni della nostra scuola musicale, e sotto gli auspici suoi istituivasi nel 1805 il Liceo di Bologna col padre

Mattei, successo all'eccellente scuola del Martini; quello di Bergamo col bavarese Mayr, e nel 1808 il Conservatorio di Milano coll'Asioli censore e maestro di composizione.

Quando Vaccaj si recò in Napoli i Conservatorii sovra indicati più non esistevano; essi erano stati man mano soppressi e riuniti nel 1744, nel 1795, nel 1806 ed ultimo nel 1808 quello della Pietà dei Turchini cui fu sostituito il real Collegio di musica ove Paisiello era presidente del giurì che lo dirigeva.

Paisiello suggerì al Vaccaj di non entrare nel Collegio; mosso da particolar simpatia, o da raccomandazioni ricevute, o dallo scorgere in esso non comune abilità nell'arte cui voleva dedicarsi, fatto è che spontaneamente si offerse di dirigere egli stesso la sua istruzione. « Può esser sicuro (scriveva « al dottor Vaccaj) della premura che io avrò per « il vantaggio di suo figlio don Nicola, avendo « osservato dagli studi fatti in Roma di essere ben « disposto per un' ottima riuscita su della carriera « intrapresa. Io non mancherò per quanto posso « di dargli quei lumi che la mia debole conoscenza « potrà comunicargli senza che lei me ne abbia a

« ringraziare, stantechè quei momenti che io passo
« con lui sono momenti troppo piacevoli. »

L'offerta dell'illustre maestro fu naturalmente accolta con animo grato, ed alle sue premure Vaccaj rispose con studio assiduo e tal profitto da rendersene in breve l'allievo prediletto; e gli erano stimolo a progredire non solo l'amor per l'arte e le cure affettuose del maestro, ma ben anche il desiderio di corrispondere colla riuscita alla condiscendenza paterna.

Ma poco mancò che ogni benefizio non andasse perduto e Vaccaj dovesse prender parte alla leva che in seguito ai rovesci di Napoleone dopo la ritirata di Russia fu intimata sulle classi passate fino a 30 anni di età. Suo fratello Luigi, che dopo aver fatto pratica negli ospedali di Roma era andato medico a Torrita, presso Civita Castellana, e stava per ammogliarvisi con Anna Rosavini, si trovava nella stessa situazione: e ben si può immaginare con qual cuore ambedue aspettassero che la cosa si risolvesse, essi che per nulla si sentivano chiamati alla vita militare. L'abdicazione di Napoleone ed il ritorno degli antichi sovrani nei rispettivi stati li tolse da ogni incertezza ed am-

bedue poterono tranquillamente continuare nelle proprie occupazioni.

Luigi, dilettante esso pure di musica, spesso pregava il fratello di comporgliene o per esercitarsi nel canto che molto amava o per farla eseguire nelle festività del paese: e fu Torrita che ebbe i primi lavori del Vaccaj e per la sua chiesa scrisse nel 1813 le tre ore di agonia ed una messa pel giorno di san Tommaso patrono del luogo, composizioni che furono ambedue ripetute nell'anno successivo con plauso e non comune concorso dai vicini paesi.

Vogler soleva dire che dalla chiesa parte la via che conduce al teatro, e devesi credere che Paisiello seguisse lo stesso principio poichè, non solo era contento che il suo allievo avesse l'occasione di comporre musica sacra, ma spesso gliene forniva egli stesso facendogliene scrivere per conto suo.

Vaccaj rimase a Napoli circa tre anni durante i quali, oltre che dallo studio, trasse notevole giovamento anche dalla vicinanza e dal contatto continuo degli altri maestri che facevano corona a Paisiello, dai quali era giustamento ben voluto e stimato. Questi ancora si valevano qualche volta

dell' opera sua ed in ispecial modo il Fioravanti: sembra anzi che nel carnevale del 1814 sieno stati eseguiti al san Carlo in Napoli ed abbiano avuto ottimo incontro alcuni pezzi di musica che Vaccaj aveva composti per conto altrui.

Alla metà di quello stesso anno l' istruzione sua poteva considerarsi compiuta: lo stesso Paisiello diceva che il suo allievo ne sapeva più ch' egli non ne sapesse quando aveva affrontato la prima volta le sorti del teatro. Insieme col Fioravanti adoperavasi ad aprirgli la via del teatro ed al dottor Vaccaj, che massimamente lo desiderava, scriveva intanto: « Per quello che lei desidera di « farlo uscire a comporre e farlo conoscere al pub- « blico, ciò non si trascura e si sta da qualche « tempo pensando alla miglior maniera come farlo « principiare, per cui potrà viver tranquillo. Io « intanto, se non m' inganno, spero che farà onore « a Lei, alla di lui patria, alla professione mu- « sicale. »

Il mezzo per farlo conoscere non tardò a presentarsi quando sulla fine dell' anno fu dato a Paisiello l' incarico di scrivere una cantata da eseguirsi in casa del generale Winspeare. Esso la

fece comporre al Vaccaj, il quale aveva già dato buon saggio in altri lavori dello stesso genere, specialmente nel *Dafni ed Eurillo* e nell' *Andromeda*, rimarchevole quest' ultima per l' espressione delle parole e per l' accompagnamento indicante al vivo le svariate situazioni di quella scena drammatica.

La nuova cantata portava per titolo *Omaggio della gratitudine*, ed una lettera del dottor Vaccaj diretta il 25 dicembre 1814 alla propria moglie a Torrita racconta qual sorte abbia essa avuto.

« Alli 15 del corrente fu eseguita una sua
« cantata in casa del generale Winspeare, cantata
« che passò come composta da Paisiello, cui ne
« fu data la commissione, e che esso poi la fece
« scrivere a Nicolino; e fu accolta con piacere in-
« dicibile come tutto il pubblico lo manifestò co-
« gli applausi e rallegramenti al maestro Paisiello
« creduto autore, il quale, per non vedere usur-
« pata la lode a chi spettava egli stesso, presente
« Nicolino, disse che il compositore era stato Ni-
« colino e questo gli deve aver fatto grande onore. »

La franca dichiarazione del maestro gli valse meglio di qualsiasi altro impegno, e nei primi giorni dell' anno seguente ebbe invito a porre in

musica pel Teatro nuovo sopra Toledo un melodramma semiserio di Leone Andrea Tottola col titolo i *Solitari di Scozia.*

Doveva compirlo nel termine di quaranta giorni: vi si accinse quindi con ogni impegno e fin dalle prove fu dato presagire la buona riuscita. Andò in scena la sera dei 18 febbraio cantato da Anna Moroni, Spanora, Di Luzio, Gargiulo, Salvati e Pignata, e con esito veramente fortunato che si mantenne tale per molte rappresentazioni. La musica adattata al genere dello spettacolo e del libretto ove la poesia si alternava colla prosa l'italiano col dialetto, presentava tal bontà e leggiadria di stile da far dire che sembrava talvolta opera del maestro piuttosto che dell'allievo.

Contento del successo ottenuto già pensava di lasciar Napoli, ed a ciò lo consigliava lo stesso Paisiello. Ve lo trattenne tuttavia qualche altro tempo prima l'aver intrapreso a comporre per conto del maestro il servizio della settimana santa per la cappella reale, e per conto suo una messa per la festività di san Giuseppe, poi le vicende cui diede luogo in Italia l'improvviso sbarco di Napoleone in Francia. Quietate le cose partì

nei primi giorni di luglio ed unitosi in Roma colla madre e colla famiglia del fratello proseguirono insieme alla volta di Pesaro ove giunse in tempo per dirigere egli stesso nella festa dell' Assunzione un *Tantum ergo* che avevà già mandato da Napoli.

1816-1823

Vaccaj a Venezia. — *Malvina*, opera al san Benedetto. — *Camma regina di Gallizia*, ballo per la Fenice. — *Lupo d' Ostenda*, opera al san Benedetto — *Timurkan*, *Il trionfo di Alessandro in Babilonia, Ifigenia in Aulide*, balli per la Fenice. — Traduzione del *Giuseppe* di Mehul. — Si trasferisce a Trieste. — Va per tre mesi a Frohsdorf presso l'ex regina di Napoli. — Lascia Trieste nell'autunno del 1823.

Desideroso di progredire nella carriera intrapresa, Vaccaj si proponeva di fare una breve sosta in famiglia e di recarsi quindi a Bologna: se la speranza che aveva di poter scrivere per alcuno di quei teatri fosse rimasta delusa, sarebbe andato a Venezia, seguendo in ciò il consiglio dello stesso Paisiello.

Agli spettacoli musicali si poneva allora grandissimo interesse: taluni teatri, quelli specialmente che erano provveduti di dote dai rispettivi governi,

quali il Regio a Torino, la Scala a Milano, la Fenice a Venezia ed il san Carlo a Napoli avevano l'obbligo di mettere in scena ogni stagione una o più opere nuove, appositamente scritte. Quelli di minore importanza facevano altrettanto quando potevano, e lo potevano frequentemente minori essendo le pretese dei maestri e degli artisti e generale nelle popolazioni il gusto del teatro. La condizione dei maestri era quindi ben diversa da quello che essa sia oggi giorno: essi venivano scritturati per la stagione come gli artisti che dovevano eseguirne il lavoro; spesso si imponeva loro anche il poeta e l'argomento del libretto, e l'opera, salvo patti speciali, rimaneva proprietà dell'impresario che la faceva scrivere.

L'arte musicale non era meno in fiore per questo: alle opere di Paisiello, di Cimarosa, di Zingarelli che avevano massimamente tenuto il campo negli ultimi anni del secolo scorso e nei primi dell'attuale, eransi poi aggiunte quelle di altri chiarissimi maestri quali Paer e Mayr, Coccia e Pavesi: le loro composizioni per lungo tempo corsero trionfalmente i principali teatri d'Italia. Generali coi suoi *crescendo* sembrava volesse dominar

sovra ogni altro, quando apparve lo straordinario genio di Rossini cui era riserbato di percorrere la via della riforma che i suoi predecessori ed i suoi contemporanei avevano cominciato a tracciare.

Le popolazioni dal canto loro prendevano viva parte all'andamento dell'arte, al successo dei maestri. Le difficili comunicazioni, i rapporti meno frequenti non solo fra Stato e Stato, ma ben anche fra provincia e provincia, circoscrivevano la vita, che si svolgeva in più ristretta cerchia: agli interessi sociali provvedeva bene o male il governo, ed i materiali non erano così preponderanti da distogliere gli animi dal culto di quanto è bello e gentile, cui gli italiani sono per natura inclinati. I Governi poi incoraggiavano tale inclinazione quanto maggior interesse avevano a tener le menti lontane dalla cosa pubblica; e due splendidi esempi di riverenza al genio furono dati da Beauharnais e dall'Imperatore d'Austria quando, senza timore di venir meno alle leggi di equità, esonerarono dalla leva militare Rossini il primo, il secondo Donizetti.

Il nome di Rossini era già grande nel 1815: di 23 anni appena egli aveva composte 15 opere

e colla sua maniera che parla al cuore ed infiamma la fantasia, affascinava gli ascoltatori, imponendosi a quelli ancora che vedevano in lui un pericoloso sovvertitore di tutte le regole dell' armonia.

Della sua musica era piena Venezia quando, nel cuore del carnevale del 1816, vi giunse fiducioso Vaccaj. Venezia sembrava difatti la città più opportuna per un esordiente; l' umor gaio della popolazione, l' esistenza di vari teatri di diversa importanza fra i quali i minori sembravano quasi destinati a misurare il valore dei giovani maestri prima di aprir loro la porta dei maggiori, la continuazione degli spettacoli in ogni stagione, vi facevano accorrere di preferenza quelli che muovevano i primi passi nella via dell' arte. Là Rossini aveva fatte le sue prime armi nel 1810: Pacini vi metteva allora in scena l' *Ingenua* navigando, come egli stesso racconta, senza bussola; due anni più tardi, nel 1818, Donizetti diede al San Benedetto la sua prima opera, e contemporaneamente al Vaccaj vi giungeva Mayerbeer cui, dopo l' insuccesso del suo *Alimelecco* al teatro di Vienna, il vecchio Salieri aveva dato il consiglio di recarsi

in Italia e studiarvi il vero Canto e l' arte di comporre secondo le leggi della voce umana.

Il Furlanetto aveavi mantenute le tradizioni della buona scuola e la musica, oltre che da distinti maestri quali erano il Perotti, il Perucchini, Calegari e Bonfanti, era con passione coltivata da numerosi dilettanti, sia in private conversazioni, sia nei ritrovi che sotto il nome di *Unione istrumentale* e di *Istituto filarmonico* erano specialmente destinati a quello scopo.

Come compositore non può dirsi che Vaccaj sia mai stato troppo fortunato a Venezia; pur non di meno gli anni che vi passò e le relazioni che vi contrasse gliela resero cara, e fu sempre la sua città preferita, tanto che, finchè visse, spesso tornò a visitarla. Quando vi si recò nel 1816 non vi aveva conoscenze, eccettuato un tal Barberini amico della famiglia: confidava nella sua buona volontà, nell'animo risoluto che aveva di riuscire a farsi conoscere, nè tardò a stringere utili relazioni che poi divennero salde amicizie, e specialmente con Girolamo Viezzoli ed Antonio Fanna, dilettante di canto il primo, distinto pianista e compositore il secondo, ai quali rimase intimamente legato tutta

la vita. — Sotto agli auspicî loro entrò nella lieta ed ospitale società veneziana, si unì agli altri cultori dell'arte, divenne in breve socio dell' *Unione istrumentale* e dell'*Istituto filarmonico*, ove fece con molto incontro eseguire una sua sinfonia. — Ma questo non bastava ad appagarlo: lo scopo suo era di scrivere per il teatro, e fin dal primo momento che aveva posto piede in Venezia erasi adoperato a cercarne l'occasione che gli venne poco dopo fornita dall'impresario del San Benedetto, Alessandro Donati, proponendogli di scrivere una farsa in un atto per quel teatro.

Vaccaj avrebbe certamente desiderato di cominciare con un lavoro di maggior rilievo e profitto (aveva pattuito 20 talleri per la prima rappresentazione e 3 per ciascuna delle successive); vi si accinse non di meno di buona voglia nella lusinga che questo gli avrebbe fatto strada a migliori vantaggi. — La composizione del libretto col titolo di *Malvina* era affidata a quel Gaetano Rossi che scrisse per le scene italiane più di cento melodrammi fra i quali il *Tancredi* e la *Semiramide*, e Vaccaj aveva preso impegno di terminare il suo lavoro un mese dopo che gli fosse stata

consegnata la poesia. È noto che la brevità non fu mai pregio del Rossi, e nemmeno in questa occasione seppe svolgere il semplicissimo e poco interessante argomento della *Malvina* nella misura stabilita, ed invece di una farsa in un atto riuscì un'operetta in due che fu posta in scena la sera dell'8 giugno colla Morandi e col Remorini.

Fin dalle prove tra il maestro e gli artisti erasi manifestato qualche disaccordo per modificazioni che gli uni pretendevano e l'altro non volle acconsentire, e questa fu per certo la ragione principale per cui, non ostante la non cattiva accoglienza del pubblico, la *Malvina* fu rappresentata una sera soltanto. Il giudizio datone dalle persone dell'arte era favorevole, lo stile del Vaccaj fu trovato *bello, ingenuo, spontaneo e che sembrava di maestro provetto anzichè di giovine esordiente;* ma nè questo, nè gli elogi fatti del suo lavoro valsero a cambiarne la sorte: all'opera del Vaccaj successe *l'Etelinda* del Coccia che ebbe un esito tutt'altro che buono, e, sebbene venisse consigliato di far nuovamente capo alla *Malvina,* si tornò alla *Clotilde* dello stesso maestro Coccia, che già era stata prima rappresentata.

Se perniciose furono sempre le conseguenze di un insuccesso, tanto più divengono tali per coloro che sono in principio di carriera. Quello della *Malvina* non può in vero chiamarsi tale se si pon mente al contegno del pubblico ed agli encomi che essa raccolse. Il *Nuovo Postiglione* (n. 92) scriveva che Vaccaj vi si mostrava degno allievo della finissima dottrina di Paisiello, che la sua musica piena di melodia, aveva ottenuto non equivoci applausi e specialmente encomiava la *introduzione,* il *terzetto,* la *cavatina* della Morandi e del Remorini: di un insuccesso ebbe tuttavia tutte le apparenze, essendo stata sospesa dopo la prima sera, e Vaccaj il quale aveva aperto l'animo alla speranza che quel suo lavoro fosse il primo di molti altri, si sentì dopo quell' unica rappresentazione più lontano di prima dalla meta prefissa. Se fosse stato meno nuovo alla città o vi avesse avuto qualche valido appoggio, non gli sarebbe forse stato difficile procurarsi nuova scrittura per qualche altro teatro; ma esso non ebbe, come Pacini, un padre già provetto artista, nè, come Donizetti, un maestro qual fu Simone Mayr che s'interessasse alla sua sorte: era solo e doveva farsi strada

da sè, e sebbene avesse già composto con successo un'altra opera, pure il carattere di questa non era tale da dargli nome fuori di Napoli, come il Teatro nuovo ove aveva esordito, sebbene vantasse nella sua storia opere dei migliori maestri napoletani, era un teatro d'importanza del tutto locale. Oltre a ciò a Venezia Rossini aveva posto in iscena il maggior numero delle opere fino allora composte, e fra queste il *Tancredi* (dal quale i veneziani erano rimasti affascinati al punto da rinunziare alla vendetta giurata per la recente burla dei *Due Bruschini*)[1] e l'*Italiana in Algeri* che pur ebbe

[1] Cera, impresario del san Mosè, dal quale Rossini era stato chiamato a Venezia, per mandare a vuoto le trattative che il Maestro stava facendo coll'impresario della Fenice discreditandolo presso il pubblico, lo costrinse a mettere in musica un pessimo libretto intitolato *I due Bruschini.* Rossini, conosciute le mire del Cera, compose a bella posta una musica peggiore della poesia, contraria al senso delle parole ed alle facoltà dei cantanti di maniera che nessuno potesse dubitare della intenzione sua — Ebbe naturalmente la sorte che meritava, ma, tranne pochi amici di Rossini che sapevano come stavano le cose, il pubblico si ritenne burlato, ed alla prima rappresentazione del *Tancredi* esso non osò presentarsi al cembalo, se non quando si vide già sicuro del successo.

un successo altrettanto entusiasta: riusciva quindi ben difficile aprirsi la via ad un giovine maestro, la cui mente era ancora fedele alle teorie apprese ad altra scuola.

Vaccaj non ebbe altre scritture, nè la stagione estiva che si avvicinava era propizia per fargliene trovare: pur non volendo che il padre dovesse ancor pensare a mantenerlo, si determinò a trar partito in altro modo dall'arte sua, dando lezioni di canto. — Sebbene non fosse dotato dalla natura di un organo perfetto, cantava egli pure egregiamente, ed a Venezia ciò non era ignorato; anzi vi ha ragione di credere che la decisione presa gli sia stata suggerita dalle domande di coloro, i quali, avendolo inteso cantare, lo desideravano a maestro. Nell'insegnare divenne in breve espertissimo e l'ottima sua scuola gli valse poi riputazione grande e durevole, e Rossini scrivendo nel 1851 al marchese Antaldi di Pesaro di Vaccaj qual compositore soggiungeva « che non meno ce-
« lebre si rendette come istruttore, essendo stato
« profondo conoscitore della fisiologia della voce
« umana per mantenere gli allievi nei limiti del-
« l'arte applicando loro un metodo che li recasse

« a cantare di quel modo che *nell' anima si sente*,
« e non già ad urlare alla foggia del giorno. »

Questo venne col tempo, ma cominciò fin d'allora; ed in breve Vaccaj ebbe in Venezia nome di valente maestro. Esso aveva già numerose conoscenze e si aumentarono col crescere della sua riputazione, nè vi era casa ove la musica fosse tenuta in onore che non cercasse di lui: ed essendo egli non solo abile nell'arte sua, ma colto, di spirito pronto e d'animo gentile, era da tutti accolto e festeggiato con simpatica cordialità. Dedicava il giorno alle lezioni, la sera soleva trattenersi in casa di quelli fra i suoi scolari presso cui adunavansi i dilettanti migliori; e nelle famiglie Manin, Grimani, Morosini eseguivasi musica teatrale non solo ma ben anche classica, il gusto della quale era stato introdotto da Gaspare Aiblinger che dimorava allora in Venezia e divenne poi maestro della cappella reale a Monaco. — Intorno ad esso erasi raccolto il fior dei maestri e dei dilettanti, e colla cooperazione dei Grimani, dei Balbi e dei Tomasuzzi avevano istituita sotto la direzione sua una nuova società musicale che portava il nome di *Nuovo Odeon* ed aveva per iscopo di

studiare ed eseguire i capolavori della scuola italiana e straniera. — Utilissima istituzione che trovava l'appoggio delle principali famiglie, quali gli Erizzo ed i Foscarini veri mecenati dell'arte, la prima delle quali teneva nella propria casa riunioni rinomate per l'ottima musica, mentre la seconda faceva eseguire a proprie spese al San Benedetto oratorii di insigni maestri e fra gli altri nel 1818 il *Messia* di Haendel non prima tradotto nè cantato in Italia. Con essi Vaccaj era legato in rapporti di amicizia: prendeva parte alle loro feste musicali a Venezia, e nel tempo della villeggiatura, in cui tutti i veneziani che non sono costretti a rimanere in città passano in terraferma, il troviamo presso i Foscarini a Bovolenta ovvero a Pontelungo dagli Erizzo, ove contribuiva coll' arte sua a render lieto quel tempo consacrato al riposo, e concorreva cogli altri amici alle gare poetiche che costituivano uno dei divertimenti della villeggiatura a Pontelungo ove il n. u. Andrea Erizzo aveva fondata una specie di Arcadia.

Scolari a Venezia non gli mancavano: ma non ne ebbe mai così gran numero da non poter dedicare parte del giorno allo studio o alla composi-

zione, sia per compiacere al desiderio altrui, sia per propria soddisfazione. — Pel suo amico Pezzana, professore di clarinetto, scrisse alcuni *concerti* che furono a più riprese eseguiti con grandissimo plauso: compose un *miserere* a tre voci per la settimana santa nella chiesa dei ss. Giovanni e Paolo; un *concertone;* una *messa* che fu cantata nel settembre del 1816 a Gradara presso Pesaro, e sullo stile del grande Marcello parte del *Cantico di Mosè* tradotto dall'abate Olivi da Chioggia, per voci di contralto, tenore e basso, lavoro che rimase incompiuto, ma che fu dagli intelligenti giudicato ammirevole per la scienza musicale che vi era spiegata. Per non perdere l'esercizio del comporre per il teatro aveva accettato di scrivere nel carnevale del 1816-17 la musica di un ballo per la Fenice col titolo di *Camma regina di Gallizia* e l'esito ne fu fortunato.

Dopo le contrarietà sofferte per la *Malvina* non aveva cercate altre scritture di opere, ma, se l'occasione gli si fosse presentata, l'avrebbe colta di buon grado colla speranza, di sorte migliore, e questa occasione gli si offrì nella primavera del 1818.

Rappresentavasi allora al teatro San Benedetto l' *Orbo che ci vede,* melodramma dell' Anelli già posto in musica dal Lavigna sotto il titolo di *Chi s'è visto s'è visto* e rifatto nel 1813 da Generali con nuovo nome e con qualche cambiamento nella poesia. La compagnia che l'eseguì allora in Venezia era siffattamente costituita che rese indispensabili non pochi mutamenti nella musica e nella distribuzione delle parti, e per tali modificazioni l'impresa si rivolse al maestro Bonfanti detto Panizza, che rifece l'aria d'introduzione, ed al Vaccaj che compose per intiero le scene V e XI. — In tali condizioni e con artisti che quantunque buoni (la Mombelli, De Grecis, e Rosich) avevano reso necessario tale impasto di pezzi eterogenei, l' *Orbo che ci vede* non ebbe un gran successo e se si sostenne fu per le scene scritte da Vaccaj che sole vennero applaudite e diedero campo alla Mombelli di farsi ammirare. Tale incontro valse al compositore una nuova scrittura coll' impresario del San Benedetto che era allora Girolamo Rossi.

Il poeta già scelto era Bartolomeo Merelli, il titolo del libretto, che secondo la scrittura doveva

essere *Boemondo,* fu poi cangiato in quello di *Lupo di Ostenda ossia L'innocenza salvata dalla colpa,* argomento tolto dalla commedia di Federici il *Cavaliere Bajardo* che Merelli trovò modo di restringere in un melodramma di due atti. — Le condizioni fatte coll'impresario non erano larghe (100 ducati), ma rimaneva a Vaccaj la proprietà dello spartito ed il Rossi doveva far comporre a proprie spese i recitativi parlanti.

Il *Lupo d' Ostenda* eseguito dagli stessi artisti che avevano cantato l' *Orbo che ci vede,* più Fusconi, andò in iscena la sera del 17 giugno 1818.

Il *Nuovo Osservatore Veneziano* nel render conto delle scene scritte dal Vaccaj ed inserite nell'opera del Generali, mentre ne riconosceva il valore, accusava il maestro di aver spiegato un gusto un po' troppo rossiniano. — Nei due anni trascorsi dopo il suo arrivo in Venezia, l' entusiasmo per Rossini era sempre andato crescendo, e le sue opere facevano gli onori della scena nelle principali città della penisola. — Gli animi tuttavia erano divisi, i vecchi maestri non accettavano la sua nuova maniera e nemmeno l' accettava quella parte del pubblico che aveva formato l' orecchio alle loro

opere: ma non così i giovani compositori, sulla mente e sull'animo dei quali le nuove forme del gran maestro esercitavano una specie di fascino che li spingeva quasi loro malgrado a mettersi sulla stessa via.

Quando Vaccaj aveva composto la *Malvina* era da poco tempo in Venezia ed appena allontanatosi dalle persone che ne avevano diretta l'educazione artistica. A Napoli, prima ch'egli ne partisse, Rossini non aveva scritto alcuna delle sue opere: Venezia invece, come fu detto, l'aveva trovata piena di fanatismo per lui; là ebbe larga opportunità di sentirne ripetutamente la musica, di studiarla, di vivere in mezzo a quel movimento che la sua maniera aveva sollevato nel campo dell'arte, ed egli ancora, come gli altri, presto cominciò a sentirsi attratto dai magici effetti dalle ardite riforme del gran maestro. — Lo stile della *Malvina* portava la genuina impronta della scuola cui Vaccaj erasi educato; nei due anni che seguirono la trasformazione cominciò ad operarsi, e quando scrisse il *Lupo d' Ostenda* non era ancora compiuta al punto da far riconoscere in lui uno stile suo proprio e sottrarlo alla taccia di imitazione.

« Ognuno ben s'accorge che Rossini è l'idolo « del sig. Vaccaj » scriveva lo stesso *Osservatore veneziano* nel render conto del *Lupo d' Ostenda,* « il quale caldo la mente delle forme rossiniane « non potè non cadere nei pensieri di questo in « oggi accarezzato figlio di Euterpe »; ma soggiungeva ancora: « tuttavia ciò che dimostra la « sua scienza si è che tanto seppe variare e co- « prire quelle e queste che una faccia ti presen « tano simile sí ma non la stessa. » Gli si fece l'appunto di non molto gusto di chiaroscuri; di aver riunito sotto una sola melodia varie parti con diverse parole senza averle prima fatte sentire ad una ad una con periodi alterni; di aver troppo adoperato « ad imitazione del suo modello » l'ottavino ed il tamburro « istrumenti che l'abuso « soltanto nelle orchestre introdusse. »

Ma il *Lupo d' Ostenda* non fu per questo un'opera senza pregio, ed il primo atto che specialmente si segnalò per due splendidi duetti tra la Mombelli e Fusconi (scena V) e Fusconi e Rosich (scena XII) ebbe fin dalla prima sera incontro ed applausi. — L'atto secondo sterile di situazioni, presentava poco campo a varietà musi-

cale, e sebbene ognuno riconoscesse la scienza spiegatavi dal maestro, ed in particolar modo nel quintetto della scena VIII, pure non ottenne come il primo il favore del pubblico e nelle successive rappresentazioni fu tolto, sostituendovi l'atto secondo della *Cenerentola.*

Nell'insieme il successo non fu tale che Vaccaj ne rimanesse appagato: aveva per due volte tentato la sorte, ma questa non gli era stata propizia. Tale contrarietà ed una certa coscienza del valor proprio che non gli poteva mancare conoscendo il nome di valente che aveva saputo acquistarsi coll'esercizio dell'arte, lo disgustarono del teatro, ed al *Lupo d' Ostenda* successe un lungo periodo di tempo durante il quale più non volle cimentarsi con opere e rimase contento di esercitare la professione di maestro insegnante.

Compose tuttavia per la Fenice tre altri balli: *Timurkan* nel carnevale 1819-20, soggetto tolto dal *Tarara* di Beaumarchais già posto in musica dal maestro Salieri; e nel carnevale seguente *Il trionfo di Alessandro in Babilonia* ed *Ifigenia in Aulide*, quest' ultimo non intieramente, i ballabili essendo di altro maestro. Al valore artistico

di questo genere di composizioni non ponevasi allora l'interesse che vi si pone al giorno d'oggi, e l'ammirazione, piuttosto che alla parte musicale, era dedicata agli esecutori ed alla ricchezza delle decorazioni. Vaccaj tuttavia ebbe lode per l'opera sua, e specialmente pel *Trionfo di Alessandro in Babilonia,* il quale, sebbene creato ed eseguito nel breve termine di tre settimane, fece gli onori della stagione e fu in parte creduto opera di Rossini.

Ma nel frattempo aveva condotto a termine un lavoro di ben maggior importanza, e che dimostra com'egli, memore dei buoni consigli datigli dal padre nel permettergli di dedicarsi alla musica, non aveva mai trascurato gli studi letterarii e ne traeva anzi partito pel vantaggio dell'arte. Vuolsi alludere alla traduzione del *Giuseppe* di Mehul, opera che era allora in gran rinomanza e che, pubblicata poi dal Ricordi, potè così essere eseguita anche in Italia: la prima volta lo fu in casa Foscarini, in una di quelle accademie di cui abbiamo già fatto cenno, e qual festa musicale sia stata quella il racconta la *Gazzetta privilegiata* di Venezia del 12 dicembre 1820:
« Ma sopratutto è stata sentita con indicibile pia-

« cere l'opera il *Giuseppe* tradotta in italiano e
« maestrevolmente verseggiata da Vaccaj. — Non
« si può dire quale impressione abbiano destato
« negli animi dello scelto uditorio gli accenti ma-
« gici di quella musica divina che ricercava le
« più intime fibre del cuore. Fu quello un vero
« e pratico esempio del sommo potere della vera,
« nobile maniera di comporre per musica. — Tutti
« preferirono quel dolce lacrimare che involonta-
« rio sgorgava dagli occhi al solletico dei sensi
« prodotto dalle moderne composizioni. — Peccato
« che il tempo e la moda trascineranno anche
« Vaccaj nel baratro in cui piombarono molti suoi
« contemporanei. » — Ma questa profezia non
fu vera.

Se per lo innanzi Vaccaj si trovava contento e
soddisfatto a Venezia più non lo era in allora e
la stessa causa che prima fra tutte contribuiva a
rendergliene gradito il soggiorno, era divenuta
sorgente di una indicibile amarezza. — L'animo
suo, formato a ricevere vivamente le impressioni
del bello, era rimasto colpito dal gentile aspetto
di giovinetta patrizia ed a poco a poco quel senti-

mento di ammirazione aveva cangiato natura nei frequenti rapporti cui dà occasione l'esercizio dell'arte, ed accarezzato s'accrebbe, finchè la giovinetta fu dai genitori destinata ad altri in isposa. — Mancandogli la forza per assistere ad un matrimonio che rompeva tanti sogni, tante speranze, nel precedente luglio era improvvisamente partito per cercare a Pesaro, nella famiglia, quella calma di cui sentiva così gran bisogno; e quando credendo averla trovata, ritornò dopo due mesi a Venezia, s'avvide ch'essa non aveva più attrattive per lui.

Tale stato d'animo e quale ne fossero le cause non era ignoto, e se ne valse Chiara Minerbi, moglie ad un ricchissimo commerciante di Trieste, per conseguire ciò che da gran tempo desiderava, indurre cioè Vaccaj a cambiar residenza e stabilirsi in Trieste per istruirvi nella musica le sue figliuole; sentendo egli quanto fosse utile per la pace del suo cuore allontanarsi definitivamente da Venezia, si decise a partire.

Qual fosse la riputazione di Vaccaj il mostrano le vantaggiose condizioni fattegli dalla famiglia Minerbi onde persuaderlo a trasferirsi a Trieste;

essa gli garantì fin dal primo giorno 12 lezioni, sicura che in breve avrebbe avuto un numero ben maggiore di allievi: nè s'ingannò, chè il fatto andò oltre il presagio: non v'era famiglia che non lo volesse, ed in breve divenne il maestro di moda. Viveva allora in Trieste il principe Baciocchi dal quale, poco dopo il suo arrivo, venne affidata al Vaccaj l'intiera cura di una commemorazione funebre che fu con gran pompa eseguita il 7 agosto; e passarono appena due altri mesi che per mezzo della stessa famiglia la contessa di Lipona, vedova di re Gioacchino Murat, gli fece chiedere se avrebbe accettato di recarsi a Frohsdorf presso Wiener Neustadt, ove essa risiedeva, in qualità di maestro della sua piccola corte: l'impegno limitato per allora a sei mesi di prova, libero Vaccaj di obbligarsi poi per quel tempo che avesse voluto.

Respingere ciecamente la proposta non sembrava consiglio sano: si peritava tuttavia di accoglierla per un delicato riguardo verso la famiglia Minerbi per la quale era venuto a Trieste e che fin dal primo giorno aveva posta in lui la più confidente amicizia e si adoperava per procurargli sempre maggiori vantaggi. E di questo buon vo-

lere diede prova anche allora, quando venuta a conoscenza dell' invito fatto al Vaccaj, il consigliò di non rifiutare, senza esperimentarla, una proposta che era già buona e poteva poi divenire migliore: ed accettò pattuendo che il tempo di prova fosse limitato a tre mesi soltanto.

Rimase a Frohsdorf dal febbrajo a tutto aprile 1822; ma la perfetta accoglienza trovatavi, la vita principesca, la bellezza del luogo e la vantaggiosa sua posizione non lo rimossero mai dal pensiero di far ritorno a Trieste, ove i suoi scolari attendevano che i tre mesi di prova fossero spirati nella speranza di riavere il loro maestro. Quando anche avesse avuto altre idee, si diedero poi circostanze che il consigliarono a partire: basti accennare che gli venne proposto un matrimonio a condizione che rinunziasse all' arte, ed a questo per qualsiasi vantaggio non volle accondiscendere.

Dopo un breve soggiorno a Vienna fu di nuovo a Trieste avendo rifiutato di andare a Stoccarda maestro della cappella reale, e di tornare a Venezia ove per attirarlo gli offrivano il posto di maestro dei cori per la cappella di san Marco, aumentandone l' assegno. Ritrovò i suoi allievi e fra

questi Anna Corradini, giovane di buona famiglia, di bella presenza ed intelligente, alla istruzione della quale si dedicò con particolare interesse.

Il soggiorno di Vaccaj a Trieste si protrasse fino all'autunno del 1823, e dato intieramente all'insegnamento poco compose e cose di minor conto, quali ariette per camera ed accademia, in cui era espertissimo, o pezzi staccati, per compiacere al desiderio di qualche artista, e fra questi ebbero speciale encomio alcuni scritti per la Mariani ed Elisabetta Feron.

Nel tempo dedicato da Vaccaj quasi esclusivamente alla professione di maestro insegnante aveva cominciato a svolgersi una nuova ed importante pagina di storia dell'arte musicale. A Venezia, dopo una serie di opere gloriose, Rossini metteva in iscena nel carnevale del 1823-24 la *Semiramide* che segna l'apogeo della sua seconda maniera, ben diversa da quella cui appartiene il *Tancredi*, e fu l'ultima delle opere scritte in Italia e per teatri italiani. — Morlacchi per le stesse scene aveva composto l'anno innanzi il suo capolavoro *Tebaldo ed Isolina*, ed alla nobile schiera dei maestri che già teneva da tempo il campo

della musica, eransi aggiunti elementi nuovi: Pacini, che trovammo quasi esordiente nel 1816, era già compositore di varie opere fortunate: Donizetti che se ebbe principí meno splendidi, rivelò poi tesori di un ingegno straordinariamente fertile e potente: Mercadante cui la *Elisa e Claudio* composta a Milano nel 1821 aveva già dato chiaro nome.

A questi, cui presto si unì Vaccaj e pochi anni più tardi il dolcissimo, melodico Bellini, deve l'arte musicale un recente periodo di splendore.

1824-1826

Vaccaj a Milano. — Compone *Pietro il grande ossia un geloso alla tortura*, pel teatro di Parma. — *La Pastorella feudataria,* pel Carignano a Torino. — *Zadig ed Astartea*, pel san Carlo di Napoli. — *Giulietta e Romeo*, per la Canobbiana a Milano. — *Bianca di Messina* pel Regio a Torino. — *Saul*, non rappresentato. — *Il Precipizio* o *le fucine di Norvegia* per la Scala di Milano.

Gli affari del Vaccaj prosperavano quando lasciò Trieste. La Corradini erane già partita da qualche mese volendo compiere l'istruzione sua nel Conservatorio di Milano e darsi poi al teatro; dal giorno ch'egli ebbe perduta quella sua allieva si sentì meno contento, gli sembrò che la professione di maestro insegnante cominciasse a venirgli a noja. Partì senza saper troppo che cosa avrebbe poi fatto: dagli allievi suoi non si congedò, ma li lasciò affidati alle cure del maestro Jaell, padre di

quello che fanciullo ancora sorprese più tardi colla sua abilità al pianoforte; forse sarebbe ritornato, forse avrebbe cercato di ottenere un posto di maestro al Conservatorio di Milano, forse avrebbe di bel nuovo accettato di scrivere pel teatro se l'opportunità se ne fosse offerta. — Il ricordo delle contrarietà passate aveva ceduto al tempo, egli stesso ritornando colla mente al *Lupo di Ostenda* poteva dopo cinque anni apprezzarne i pregi e i difetti, discutere senza passione il valore delle cause che ne avevano determinato il successo, e ciò valeva ad infondergli nuova lena, nuova fiducia per tentar la prova con miglior fortuna.

Passato alcun tempo in famiglia se ne andò egli ancora a Milano: le sue mire pel Conservatorio fallirono ed era incerto che cosa dovesse risolvere, quando gli fu proposto di comporre un'opera da rappresentarsi nel teatro ducale di Parma, durante il prossimo carnevale, ed accettò con scrittura del 7 ottobre 1823 convenendo coll'impresario Andrea Bandini 1000 franchi di compenso.

Tale proposta gli venne probabilmente fatta per opera del Merelli, quello stesso che aveva scritto il libretto del *Lupo d' Ostenda*: egli stava

allora preparando il melodramma per Parma, melodramma semiserio cui fu dato il titolo di *Pietro il Grande ossia un geloso alla tortura* e che aveva per pregio principale, secondo l'avviso dello stesso poeta, di non allontanarsi molto dal verosimile. Comunque ciò sia quest'opera aprì nella vita di Vaccaj qual compositore, un periodo fortunato e brillante.

Ai primi di dicembre egli aveva quasi compiuto il suo lavoro e si recò a Parma ove doveva curarne le prove, e, come era allora costume, assistere in orchestra al cembalo durante le tre prime rappresentazioni.

Pietro il grande andò in scena la sera del 17 gennaio 1824 dopo la *Camilla* del parmense Paer, ed eseguito dalla Lipparini, da Verger, Degrecis e Torri ebbe un completo successo. Per molte sere quest' opera chiamò largo concorso al teatro e furon fatti applausi ed encomj allo stile del Vaccaj che accoppiava alla venustà delle forme rossiniane i pregi e la scienza della precedente scuola, lasciando sempre al canto il predominio sull'istrumentale in una musica facile ed armoniosa qual'era voluta dal carattere semi-

serio del dramma. Dei due atti in cui l'azione si svolgeva il secondo fu giudicato più perfettamente riuscito, mentre la sinfonia, sebbene piena di pensieri nuovi lasciava desiderare qualche cosa di più robusto, ed il primo atto un colorito meno uniforme.

Tuttavia il *duetto* fra Lisetta (Lipparini) e Paolo (Degrecis) e quello fra Paolo e Gollovino (Verger) furono riconosciuti di molto valore, e così fu pure del *quintetto* finale: nel secondo atto poi ricco di bellissima veste, la scena III « Non vi è alcuno, è sgombro il loco » eseguita con arte perfetta dalla Lipparini e da Verger, l'*aria* di quest'ultimo « Tu non sai com'io l'adoro », ed il *rondò* finale « Deh! se pietà pei miseri », valsero al compositore continue chiamate sulla scena.

Vaccaj si trattenne a Parma oltre il tempo che, stando alla scrittura era obbligato a rimanere, ed essendosi ammalato il tenore Verger, l'impresario che conosceva quant'egli fosse abile nel canto il pregò di volerlo sostituire. — Come e perchè s'indusse a farlo non sapremmo dire; forse fu per amore dell'opera sua, forse per compiacere

al desiderio della duchessa Maria Luisa cui Bandini aveva domandato il beneplacito; fatto è che nelle sere del 6, 7 e 8 febbraio, Vaccaj cantò con plauso la parte di Gollovino. — Non è ora il caso di discutere se fece bene o male ad accondiscendere, e se la dignità di maestro compositore ne sia rimasta lesa come fu avviso di molti: fu questa certamente una nuova prova della valentìa di Vaccaj, il quale sebbene non avesse nè buona voce nè molta, sapeva coll'arte supplire a ciò che natura non gli aveva concesso, e potè così assumere per tre sere il non facile incarico di sostituire un abile artista qual'era il Verger.

Contento del successo avuto partì pochi giorni più tardi portando seco una scatola d'oro donatagli con lusinghiere parole dalla duchessa cui aveva fatto omaggio di un suo *terzetto*.

Spesso avviene che fortuna dopo essersi per molto tempo manifestata avversa, improvvisamente si volga e spinga per quelle stesse vie che prima erasi compiaciuta tener ostinatamente chiuse. Così fu pel Vaccaj che ben per tre volte aveva veduto le porte del teatro richiudersi per lui mentre si mantenevano aperte per altri che forse nei primi

loro lavori non avevano dato cosi buon saggio; ora invece l'opera *Pietro il grande* non era ancor stata rappresentata, nè poteva conoscersi qual'esito avrebbe avuto, che gli veniva proposta una nuova scrittura con Glossop impresario dei teatri di Milano e di Napoli, ed era appena ritornato a Milano che il Brocchi lo invitava a porre in musica un melodramma semiserio per le scene del Carignano a Torino nella stagione autunnale.

Con quest'ultimo firmò la scrittura il 24 marzo per lire 1650: col Glossop il 1 aprile per lire 8000, ed obbligavasi di comporre quattro opere da rappresentarsi al san Carlo in Napoli ed alla Scala in Milano nel carnevale e nell' autunno degli anni 1825-1826. — Contemporaneamente gli venne offerto di scrivere anche per la Fenice a Venezia ma non volle accettare: la sorte colà eragli sempre stata contraria e prima di ritornarvi desiderava progredire e farsi un nome nella composizione teatrale.

Allora si congedò definitivamente dagli allievi suoi di Trieste, cui tale determinazione non giunse inaspettata dopo il successo di *Pietro il grande* conoscendo essi come anche nel tempo che

Vaccaj si tenne lontano dal teatro questo fosse pur sempre l'aspirazione sua.

Glossop aveva intanto scritturata la Corradini e dato a Vaccaj l'incarico di assisterla nella sua prima comparsa sulle scene che ebbe luogo in primavera al san Carlo ove sotto il nome di Adele Cesari, che sempre mantenne in arte, interpretò da provetta artista la parte di Arsace nella *Semiramide.* — Anche nella breve dimora che tenne allora in Napoli gli fu proposto di scrivere un'opera per l'estate, ma rifiutò chè il tempo gli mancava, e fece ritorno a Milano ove Merelli componeva per Torino il melodramma *La Pastorella feudataria* titolo ed argomento tolti dal romanzo francese *La Bèrgere châtelaine.*

La Pastorella feudataria cantata da Santina Ferlotti, Bertozzi, Vaccani e Degrecis, andò in scena al Carignano la sera del 18 Settembre ed ebbe un successo anche maggiore di quello ottenuto da *Pietro il grande* a Parma. — Il dramma era certamente molto leggero, e se il più delle volte fu giudicato semplice e naturale, non mancarono in talune parti severe critiche di poco interesse e di monotonia, ma la musica non ne

ritrasse nocumento, e quell' opera che si mantenne sulle scene per la maggior parte della stagione, rallegrò sempre, infiorata com'era di dolci e piacevoli melodie, ed ebbe fin dalla prima sera applausi spontanei e continui.

In altre circostanze erasi già osservato come Vaccaj fosse ognor felicissimo nella composizione dei *duetti* ed anche nella *Pastorella feudataria* quello del primo atto tra Lucinda e il Conte (Ferlotti e Bertozzi) « Eccola, immobil stassi » destò negli uditori un vero entusiasmo, e così gli altri dell'atto secondo fra Lucinda ed il podestà (Degrecis) e il podestà e il duca (Vaccani). — Ben disse alcuno che il maestro inspirato dal particolar suo talento ad esprimer con energia di effetto musicale quelle scene in cui domina il patetico, male aveva saputo prestarsi alla uniformità di tinta del libretto ed aveva seguito di preferenza le leggi del gusto che non quelle di una filosofia troppo severa. Ma rimane a vedersi se con questo egli non abbia in certo modo sopperito a quello che mancava nel melodramma che gli fu dato, e così dovrebbe giudicarsi dall'incontro avuto: ed, oltre i *duetti* già indicati, l'*aria* di Lucinda

nel 1° atto « Pace tesor del cuore » perfettamente cantata da quella finissima artista che era Santina Ferlotti ebbe grandissimo plauso e del pari il *finale* dell' atto primo ed il *quartetto* del secondo concertato a guisa di canone.

La *Pastorella feudataria* può considerarsi l' ultima delle opere semiserie scritte da Vaccaj (dovendo *Le fucine di Norvegia* esser piuttosto annoverata fra le serie) e fu certamente la migliore perchè lavoro più accurato e più finito del *Pietro il grande.* Ebbero ambedue ricca ed onorevole istoria, sebbene ambedue in talune circostanze abbiano dovuto cedere a quelle cause estrinseche che determinano il successo di un lavoro d' arte indipendentemente dal valor suo: e forse non v' ha genere di composizioni che debba tanto sottostare all' influenza di tali cause quanto le musicali, essendo queste esposte ad un primo giudizio che deriva dall' impressione del momento più che da un riflessivo esame, il quale può soltanto aver luogo con uno studio difficile a farsi durante una rappresentazione, e possibile soltanto per una piccola parte degli ascoltatori, mentre la grandissima giudica non per scienza ma per sentimento. —

E questo varia col variar de' luoghi e degli artisti colla simpatia maggiore o minore che si può avere pel compositore o per gli esecutori, con quelle tante circostanze che determinano talvolta un plauso o una disapprovazione la quale ha spesso funeste conseguenze trattandosi di opere i cui pregi non possono essere apprezzati se non sono ascoltate più volte, mentre mantenerle in scena perchè quello studio si compia porta un danno immediato cui gli impresari non vogliono naturalmente sottostare.

Così la *Pastorella feudataria* non si sostenne nel seguente carnevale a Parma, e contemporaneamente *Pietro il grande* correva egual sorte al Carignano in Torino. — Ma furono altrove rappresentate e con successo, specialmente la *Pastorella* che, portata in molti teatri italiani, eccitò sempre in Piemonte un entusiasmo pari a quello col qual fu accolta la prima volta, rialzò nel 1826 le sorti del teatro di Trieste, nel 1828 di quello di Ancona ed ebbe pur esito favorevole a Parigi eseguita dalla stessa Santina Ferlotti. — A Dresda invece, ove ambedue furono fatte rappresentare da Morlacchi, direttore del teatro, ebbe accoglienza più favorevole *Pietro il grande* cui la Eckerlin ebbe ri-

corso nel 1828 per riparare ai disastri della stagione a Barcellona.

Contento del successo ottenuto Vaccaj lasciò Torino quando l'opera sua chiamava ancora al Carignano straordinario concorso, e fin d'allora gli venne fatto invito di scrivere un'altra opera pel teatro Regio nel carnevale 1825-26, invito che prese forme di contratto alcuni mesi più tardi.

Fra le opere giocose composte nel 1824 queste del Vaccaj, e *L'Ajo nell' imbarazzo* che Donizetti scrisse a Roma pel teatro Valle, ebbero le migliori accoglienze: quell'anno fu ricco di produzioni musicali: Pavesi coll'*Egilda di Provenza*, Morlacchi coll'*Ilda* eransi di bel nuovo prodotti a Venezia in carnevale; è ben vero che queste due opere non furono giudicate all'altezza di altri lavori degli stessi maestri, ma si sostennero, e quella di Morlacchi, sebbene di gran tratto inferiore al *Tebaldo*, fu accolta la prima sera con un favore, che non si mantenne, e che vuolsi abbia ceduto agli intrighi di altro maestro là chiamato a comporre in quella stessa stagione. — A Milano Nicolini coll'*Aspasia ed Agide*, Soliva coll'*Elena e*

Malvina, Carafa col *Sonnambolo* ebbero un incontro non troppo fortunato e fors'anche inferiore a quello del Pavesi e del Morlacchi, mentre la palma fu raccolta da Mayerbeer a Venezia in carnevale col *Crociato in Egitto* e da Pacini in autunno a Napoli ove coll' *Alessandro nelle Indie* prese una splendida rivincita dell'insuccesso sofferto in primavera a Milano coll' *Isabella ed Enrico.* Il *Crociato* fu l'ultima delle opere che Mayerbeer scrisse in Italia e per teatri italiani, e che, progredito sulla nuova via cui accennava con quel suo ultimo lavoro, chiamò più tardi peccati di gioventù. — L'*Alessandro nelle Indie* poi accolto la prima sera con grande indifferenza sarebbe forse caduto se nella seconda rappresentazione re Ferdinando I non ne avesse con un applauso determinato il successo; fortunata circostanza che tolse il compositore dalla incertezza la più crudele, ed alla freddezza del pubblico tenne poi dietro tale entusiasmo che quell'opera fu mantenuta sulle scene per ben 70 sere. —

Le rappresentazioni continuavano ancora quando Vaccaj giunse in Napoli ove doveva scrivere la prima della quattro opere per cui aveva impegno

con Glossop. — Lo stesso Leone Andrea Tottola autore dei *Solitari di Scozia* compose il nuovo dramma intitolato *Zadig ed Astartea*; egli non era certamente buon verseggiatore, ma conosceva l'effetto della scena e mantenendosi nelle giuste misure sapeva immaginare situazioni abbastanza interessanti che davano campo al maestro ed agli artisti di trarne partito. Così Vaccaj non ebbe ragione di essere malcontento del libretto preparatogli, parte del quale aveva già ricevuto a Torino ove aveva pur cominciato a porlo in musica senza conoscere ancora quali artisti gli sarebbero stati destinati. Sperava tuttavia di avere la Cesari e la Tosi, che interpretavano a perfezione l'opera di Pacini, e le ottenne per le due parti principali, mentre le altre furono affidate a Nozzari, Biondini, Benedetti, Chizzola ed alla Carini. —

L'opera era pronta in dicembre ma ogni spettacolo fu sospeso per la morte di re Ferdinando, ed invece che ai primi di gennaio la rappresentazione ebbe luogo la sera del 21 febbraio. Non ostante il chiaro nome degl'interpreti l'esecuzione fu ben lungi dall'esser buona, trovandosi il Nozzari indisposto e la Tosi fresca di malattia non

potendo far uso di tutta la sua voce; il lavoro di Vaccaj ebbe però un felicissimo incontro ed al periodico di Bologna « *Teatri, arte e letteratura* » scrivevano da Napoli « che nei fasti del san Carlo « si contavano pochissimi esempi di applausi pro« digati con tanto favore. »

Col *Zadig ed Astartea* egli diede prova di quanto potesse nel serio e nel drammatico cui per natura era maggiormente portato; ed a giudizio dei più esperti nell'arte quell'opera, in cui il sentimento trovasi riunito ad una giusta filosofia, gli valse fin d'allora un distinto posto fra i migliori compositori. Napoli applaudì al valoroso scolaro di Paisiello che dopo 10 anni ritornava ove aveva mosso il primo passo nella difficile arte della composizione, e mostrava com'egli avesse saputo riunire i pregi dell'antica scuola a quelli della moderna. — La musica dignitosa e ben adattata al soggetto ed alle situazioni fu giudicata racchiudere molte bellezze e scienza profonda, ed ogniqualvolta il *Zadig* fu rappresentato, e lo fu spesso tanto in Italia che fuori, ebbe tale incontro da confermare appieno il voto di Napoli ove si mantenne in scena per molte sere.

Nel primo atto in cui l'azione è più interessante che nel secondo e che si apre dopo un breve preludio unito alla introduzione, il *duetto* fra Zadig ed Astartea (Cesari e Tosi) commoventissimo e bello pel pensiero, pel lavoro di orchestra e per l'andamento dei tempi provocò applausi entusiasti i quali continuarono alla scena seguente fra Coraman (Nozzari), Olamar (Biondini) ed il gran mago (Benedetti) ed al *finale* ricco di un bellissimo crescendo. — L'atto secondo appoggiato in gran parte sul tenore non potè avere nelle prime sere, come già fu detto, l'esecuzione che meritava, ma l'*aria* di Coraman « Quest'acciar la cui tempra è di morte », il *coro* interno dei magi con accompagnamento d'arpa, la *cavatina* cantata dalla Tosi « Riedi al soglio irata stella » ed il *finale* lodato per unità e condotta lo rendono degno del primo e valsero grandissimo onore al Vaccaj in lode del quale alla terza rappresentazione fu distribuita e gettata dai palchi una poesia del Perticari fratello dell'illustre scrittore.

Il san Carlo aveva forse il miglior direttore d'orchestra che fosse allora in Italia nel celebre Giuseppe Festa; egli assisteva anche alle prove di

cembalo, e quando in tal modo aveva fatte sue le idee del compositore le interpretava dando loro colorito e vita, e traendone effetti che talvolta nemmeno l'autore aveva immaginato. E al successo del *Zadig ed Astartea*, in cui la parte istrumentale è molto accurata, contribuì certamente l'interpretazione perfetta, ed applauditissimi furono i *ritornelli* di clarino e di corno eseguiti dal Rupp e dal Calegari.

Il *Zadig* fu dallo stesso Vaccaj modificato nell'anno seguente per adattarlo al tenore Crivelli, e forse in quell'occasione ebbero luogo nella poesia i cangiamenti che si riscontrano fra il libretto originale e quello della stessa opera rappresentata nel novembre del 1832 sotto il titoto di *Esiliato di Babilonia* al teatro san Samuele in Venezia. — Le differenze del libretto si trovano in varie edizioni, ma il cambiamento di titolo non sembra sia stato adottato in altre circostanze, e probabilmente lo fu allora per fatto dell'impresario, *Zadig ed Astartea* essendo stato dato di recente in altro teatro di quella stessa città.

Esso ebbe sempre fortunatissimo incontro, ed eseguito a Firenze alcuni anni più tardi quando

il *Guglielmo Tell* era già stato composto fu detto che i cori del *Zadig* rammentavano le bellezze di quelli dell'opera di Rossini, e potrebbe forse ritenersi come indizio di una certa analogia fra il carattere delle due musiche il fatto che l'opera di Vaccaj fu talvolta rappresentata facendola precedere dalla sinfonia del *Guglielmo Tell* come avvenne al Carignano in Torino nel 1832.

Terminate le feste per l'incoronazione di Francesco I (ed in quella circostanza Donizetti scrisse la cantata *I voti dei sudditi* che fu eseguita il 5 marzo con *Zadig ed Astartea*) Vaccaj ritornò a Milano. Al termine della stagione Glossop lasciò l'impresa dei teatri di Napoli ove fu sostituito da Barbaja, e così anche la scrittura che quegli aveva col Vaccaj fu modificata, rimanendo in vigore soltanto per le due opere che doveva comporre pel teatro della Scala; in sostituzione poi della seconda per Napoli fu nel giugno convenuto, con nuovo contratto, che avrebbe scritto in autunno pel teatro della Canobbiana in Milano.

Aveva intanto accettate due altre scritture, l'una per lire 2500 colla direzione del teatro Regio a Torino pel carnevale venturo, l'altra per lire

3000 col Crivelli impresario della Fenice a Venezia pel carnevale 1826-27.

Anche la Cesari aveva fatto ritorno a Milano. L'inclinazione che Vaccaj sentì per essa fin da quando l'ebbe per allieva in Trieste, era sempre andata crescendo; uscita che fu dal Conservatorio e prima di salire le scene erale stato largo di ammaestramento e consiglio; nel suo debutto l'aveva assistita con amorosa cura, per essa aveva scritto la bella parte di Zadig. Da quanti li conoscevano generalmente credevasi che l'avrebbe fatta sua, e tale era il desiderio di Vaccaj: ma essa non corrispondeva a quel affetto con ugual sentimento, animandola soltanto amicizia e gratitudine, ed egli viveva di dubbio, di speranza, di illusioni: la madre poi lo avversava con ogni possa pel timore che qualora un ugual sentimento si fosse aperta la via nell'animo della figlia ne seguisse un'unione che avrebbe distolto essa dalla carriera, dalla famiglia i vantaggi che ne derivavano. Nella condizione d'animo recata da un tale stato di cose, e che divenne anche più penosa dopo il ritorno da Napoli, Vaccaj scrisse la *Giulietta e Romeo.*

Quell'argomento non gli fu imposto; d'accordo

con Felice Romani avevalo scelto lo stesso Vaccaj cui per la prima volta toccava in sorte un poeta veramente poeta; e l'aveva scelto non senza grandi titubanze pel timore che avendo Zingarelli creato su quello stesso soggetto il suo capolavoro, gli si potesse far l'appunto di soverchio ardire e di poco rispetto. Ma la bellezza del dramma ed il diverso andamento dell'azione il fecero decidere e man mano che Romani scriveva la poesia, egli componeva la musica.

Le artiste scelte per le parti di Romeo e di Giulietta erano la Cesari e la Coreldi, giovine prima donna francese, la quale entrata in carriera l'anno precedente a Napoli possedeva voce sorprendente unita a buonissimo metodo di canto. — La composizione dell'opera era già molto avvanzata quand'essa ammalò e fu in pochi giorni uccisa da crudelissima tisi: la parte sua venne allora affidata a Giuseppina Demeri la cui voce sebbene assai bella non era facile ed insinuante come quella della Coreldi, e per questa ragione Vaccaj e Romani non le vollero concedere una cavatina che essa pretendeva.

Gli altri artisti avevano già cominciato a stu-

diare la nuova opera quando la Demeri fu chiamata a cantarvi e per essa dovette poi esserne ritardata la rappresentazione, poichè, fatta una prova generale si ritenne che non fosse ancora abbastanza padrona della sua parte. Così fino al 31 ottobre furono mantenute in scena le *Nozze di Figaro* di Mozart e *Gli avventurieri*, opera nuova di Cordella che aveva avuto grandissimo incontro: in quel giorno cominciò la *Giulietta e Romeo* eseguita, oltrechè dalla Demeri e dalla Cesari, da Verger (Capellio), Benetti (Tebaldo), Biondini (Lorenzo) e Tantemazzi (Adele): continuò tutta la stagione ottenendo fin dalla prima sera pieno successo.

Non mancarono tuttavia le contrarietà: sembra che la Demeri, offesa forse dal non averle Vaccaj voluto concedere la cavatina che domandava, in una delle prime sere abbia preteso di cantarne una di altro spartito, e che l'uditorio avvertito di questo fatto mediante apposito avviso l'abbia vivamente disapprovato, tanto che ne derivò una momentanea sospensione nelle rappresentazioni. — Qual fosse la cavatina ed in qual punto introdotta non fu dato accertare, di questo incidente trovandosi

memoria soltanto in due lettere dirette al Vaccaj l'una dal Viezzoli, l'altra dal padre il quale così scriveva: « Ho inteso dalla vostra lettera il dispetto « di cotesta prima donna con aver voluto intro- « durre una estranea cavatina in un opera nuova, « il che non si suol mai praticare, e fu bene av- « vertirne il pubblico che meritamente l'applaudì « con una fischiata. »

Passato alla Demeri il dispetto, la *Giulietta e Romeo* ritornò a far gli onori della Canobbiana.

« Preceduto da alcune opere applauditissime « in altri cospicui teatri, il maestro Vaccaj è ve- « nuto fra noi a confermare l'opinione di chi non « dispera che la musica italiana non abbia altra « via da percorrere che quella delle imitazioni. » Così scriveva la *Gazzetta di Milano* del 3 novembre, e rendendo conto dello spettacolo della Canobbiana, continuava: « Dopo una specie di breve « *preludio,* che tien luogo di sinfonia, si alza il « sipario. — Incomincia l'*introduzione* con un *coro* « di assai bella fattura e vi hanno parte il tenore « e due bassi. Il pubblico potè fin d'allora valu- « tare la nobiltà dello stile e gli artifici della « composizione per cui il maestro ottenne il primo

« plauso. — La *cavatina* di Romeo succede alla
« introduzione, la melodia ne è dolce e piena
« d'affetto; il maestro e la cantante furono ugual-
« mente applauditi. — Alla *cavatina* tien dietro
« un *duetto,* poscia un *terzetto* che termina a quat-
« tro voci e che reputiamo una delle più belle
« ispirazioni dell'opera. — Dopo il *finale* il mae-
« stro fu chiamato a ricevere nuove testimonianze
« della pubblica soddisfazione come pure al termine
« dell'atto II: lo stesso onore ebbero i primari
« cantanti. Nell'atto secondo sul *coro* d'introdu-
« zione, sulla *scena* ed *aria* del tenore, e sulla
« *gran scena* finale non ci ha che un grido di
« laude. »

Nella scena dei sepolcri, la quale essendo ine-
vitabile nella pietosa istoria degli amanti di Ve-
rona, esiste anche nella *Giulietta e Romeo* di Zin-
garelli, le difficoltà create al compositore dal pe-
ricoloso confronto erano grandissime, eppure seppe
vincerle « rimovendo qualunque idea di plagio e
« vestendo le passioni di una tinta tutta propria
« di esse e della situazione. »

La *Giulietta e Romeo* ripetuta alla Scala nella
seguente primavera fu poi rappresentata forse in

tutti i teatri d'Italia, nei principali di Europa e fin anche a Lima sempre con egual successo e plauso, e *l' adagio* « Ah! se tu dormi, svegliati » colla *scena* che lo precede e lo segue fu ed è giudicato un capolavoro che sfida le ingiurie del tempo e rimane modello non superato di espressione drammatica. Scrisse Rossini che esso « assicurava « al Vaccaj un posto luminoso fra i compositori « di miglior rinomanza: » ed anche ora che per un capriccio della moda lo vediamo sopravivere solo al resto dell'opera, produce sempre un effetto pari a quello che produsse fin dal suo primo apparire. — Quest'ultima parte certamente s'innalza sulle altre: così voleva il dramma, così voleva quel sentimento di economia artistica che presiede alla distribuzione dei colori e degli effetti: ma non è vero per questo che le precedenti ne siano indegne come è invalsa l'opinione in coloro che non le hanno mai sentite nè lette. Ogni qualvolta la *Giulietta e Romeo* fu cantata nella sua integrità, la *cavatina,* il *terzetto* e le altre scene indicate nell'articolo sopra trascritto ottennero sempre uguali applausi che confermarono il giudizio da prima datone; e se circostanze spe-

ciali di cui parleremo in seguito hanno fatto sì che quelle prime parti fossero poi dimenticate, non per questo hanno perduto i pregi artistici di cui sono vestite e, richiamandole sulla scena, si renderebbe piena giustizia al compositore.

Si avvicinava il carnevale e Vaccaj doveva compiere l'opera per Torino. È noto quale interesse re Carlo Felice ponesse agli spettacoli del teatro Regio ai quali assisteva costantemente mangiando *grissini* alla presenza dei fedelissimi sudditi. Egli sceglieva gli argomenti per le opere nuove, ed il libretto prima di essere consegnato al maestro che doveva metterlo in musica, veniva pur sottoposto all'approvazione sovrana. Così fu anche allora e fin dalla precedente primavera Sua Maestà, scelto per soggetto del dramma *Bianca di Messina*, aveva affidato al conte Lodovico Piossasco l'incarico di dettarne la poesia, una copia della quale fu poi mandata a Vaccaj ed un altra trattenuta dal Re.

Non sembrò al Vaccaj che il dramma quale era stato immaginato potesse rispondere alle esigenze del teatro, tanto più che gli artisti scritturati non eran quelli pei quali il conte Piossasco aveva creduto di scrivere; rifiutò quindi il libretto e lo

respinse al conte Richelmi direttore della musica della Nobile società dei cavalieri per il r. Teatro di Torino. — Meravigliò il conte a tanto ardire contro le determinazioni sovrane e rispose che per obbligo di scrittura il maestro doveva scrivere la musica del dramma che gli veniva rimesso *senza riserve di nessuna specie*; ma il Piossasco più arrendevole e forse più ragionevole fece nel suo lavoro i cambiamenti che Vaccaj aveva suggeriti, e si adoperò per ottenere la sanzione del re, il quale, esaminatili, si degnava scrivere di propria mano sul libro « la brevità è necessaria, ma i pezzi « concertati sono i più dilettevoli per la loro va- « riata armonia: ma bensì si potrebbero scorciare « quelle arie e lunghissime scene, le quali per « contentare i signori virtuosi fanno sbadigliare « l'uditorio ed annojano la corte. » Ed il conte modificò ancora, tagliò arie e recitativi senza misericordia conciliando quant'era possibile il desiderio del re colla convenienza dell'arte.

Conciato in quel modo il libretto non riuscì certamente un gran bel lavoro: tuttavia *Bianca di Messina* ebbe un esito fortunato e Vaccaj seppe incontrare anche questa volta nel gusto del pub-

blico, e ciò non ostante le sue tristi previsioni, l'opera sua essendo in certo modo rimasta vincolata da quella stessa volontà sovrana alla quale il Piossasco aveva dovuto accomodarsi. — Essa andò in scena il 20 gennaio dopo il ritorno delle Loro Maestà da Genova, e se nella prima sera la presenza della Corte tolse al compositore ed agli artisti quelli applausi che seppero meritarsi nelle successive rappresentazioni furono ad usura compensati di quel silenzio.

La *Gazzetta Piemontese* del 26 gennaio diceva: « Gli applausi e più ancora il frequente « concorso del pubblico al nuovo spettacolo rappre- « sentato sulle scene del teatro regio ci dispen- « sano questa volta così dalla severità della cen- « sura come dalla prolissità della lode, e però « basteranno pochi cenni a sdebitarci coi nostri « lettori. *Bianca di Messina* è il titolo dell'opera « seria, la musica della quale è stata apposita- « mente scritta dal Maestro Nicola Vaccaj. — « Egli tratta con molta varietà d'ingegno la parte « vocale di essa, lasciando solamente a desiderare « un po' più di sfoggio nella istrumentale che « venne trovata scarsa e talvolta muta: vero è

« bene che opera difficilissima era succedere al
« gran Rossini ricco e splendido cotanto in tutti
« i prestigi dell' armonia: e *l' Otello* particolar-
« mente era tal paragone da arretrare i più arditi,
« quindi è forse che il Maestro Vaccaj pose più
« la mira al canto che all' orchestra. »

La Lalande e Mari sul cui valore massima-
mente il maestro erasi appoggiato, Fusconi, Bian-
chi, Lombardi, Decapitani e la Cardani erano gli
esecutori; e degni di speciale encomio furono giu-
dicati nel I atto il *duetto* tra Bianca e Filippo
(Lalande e Fusconi), *l' aria* di Fernando (Mari)
che lo segue « Ti riveggo o belle sponde » e quella
di Bianca nella scena VIII « Deh! m' inspira o
ciel clemente » — Nell' atto II il *duetto* tra Bianca
e Fernando ed il *quintetto*.

Bianca di Messina rimasta allora proprietà
della nobile Direzione del teatro regio non fu
rappresentata altrove. Dopo aver assistito al cem-
balo durante le tre prime sere come ne aveva l' ob-
bligo, Vaccaj se ne ritornò senza indugio a Milano
portando seco un attestato col quale il Conte Ri-
chelmi dichiarava che l' opera sua aveva *pienamente
incontrato il sovrano ed il pubblico aggradimento.*

Per Glossop doveva comporre due altre opere, ed una da rappresentarsi alla Scala negli ultimi giorni di quello stesso carnevale. — Romani ne sciveva il libretto ed essendo stato scelto per soggetto *Saul*, Vaccaj si proponeva di farne una specie di oratorio dello stesso genere del *Mosè* di Rossini, ed erasi con particolare interesse accinto a questo nuovo lavoro sul quale riponeva grandi speranze. Se fortuna si dilettò mai a sollevare difficoltà d'ogni specie, ciò fu in questa occasione in cui sembrò che tutto congiurasse per opporsi alle sue mire.

Vaccaj era partito per Torino al cominciar di dicembre portando seco parte del primo atto e colla assicurazione che gli artisti destinati ad eseguire il *Saul* sarebbero stati la prima donna Favelli ed il tenore Bonoldi per le parti di Micol e del protagonista, e che per quella di David verrebbe scelto una buona voce di contralto. Così avevagli detto Romani per parte dello stesso Glossop, il quale col 1° di gennaio doveva fargli giungere il 1° atto compiuto, il che non fu ed avendolo invece ricevuto vari giorni più tardi, e senza la conferma degli artisti convenuti, Vaccaj vedendo strin-

gere il tempo e temendo tristi conseguenze, prima ancora di ritornare a Milano fece contro l'impresario una protesta formale.

Le cose dovevano prendere anche peggior piega in seguito: la Favelli cessò di far parte della compagnia della Scala, e Glossop dopo aver assegnato a Vaccaj la Demeri prima donna ed il contralto Bassi, volle cambiare ancora e sostituire alla Demeri la Gaj, ed il tenore Verger alla Bassi, dovendo questa invece cantare nel *Crociato* di Meyerbeer che il maestro era venuto a mettere in scena; e ciò doveva lasciar campo al Vaccaj di terminare il *Saul*.

La composizione di questa opera era già molto avanzata, e le parti di Micol e di David erano naturalmente state scritte, l'una per la Favelli, l'altra per voce di contralto: la prima avrebbe anche potuto essere sostenuta dalla Demeri, ma non mai dalla Gaj il cui valore era di gran lunga inferiore a quello della Favelli; la seconda poi avrebbe dovuta essere ridotta ed adattata per voce di tenore. Dalla Direzione e dall' Impresario fu dato al Vaccaj l'ordine di fare tali cambiamenti, ma egli vi si rifiutò e persistette e fece valere il suo diritto fin-

chè riuscì a rescindere il contratto (per quell'opera soltanto) e con suo vantaggio, poichè mentre rilasciò al Glossop la metà della somma convenuta nella scrittura, questi gli cedè la proprietà del libretto e dello spartito già quasi intieramente compiuto. Così finirono per allora lo sue speranze.

In quanto all' ultima opera per la quale era ancora impegnato con Glossop, a quest' ultimo erano subentrati, mediante scrittura del 25 dicembre 1825 gli impresari Balocchino e Villa coi quali Vaccaj aveva pur convenuto di comporre un'opera nuova da rappresentarsi alla Scala nel carnevale 1827-28.

Dopo tanta attività spiegata nel comporre tre opere di quel valore, Vaccaj rimase a Milano aspettando che Merelli gli consegnasse il nuovo melodramma intitolato *Il precipizio o le fucine di Norvegia* che dovea esser posto in scena alla metà di agosto. Cominciò a scriverne la musica in giugno e la trasse a compimento in due mesi appena: la sera del 16 agosto ebbe luogo la prima rappresentazione. « Non furore, non fiasco: » scriveva Vaccaj al Viezzoli « avrei ottenuto il primo « se non vi fossero state disgrazie. Alla prima

« sera il tenore non potè cantare e convenne la-
« sciar fuori due pezzi, un duetto col basso, e la
« sua aria: la seconda sera stava peggio e feci
« lasciar fuori la sua cavatina e gli altri pezzi ove
« egli entrava. — Questa sera, terza sera canterà
« il supplemento finchè egli si stabilisca, ed in-
« tanto agirà l'altra compagnia con altra opera
« che stanno provando per poi fare tutto lo spet-
« tacolo completo, »

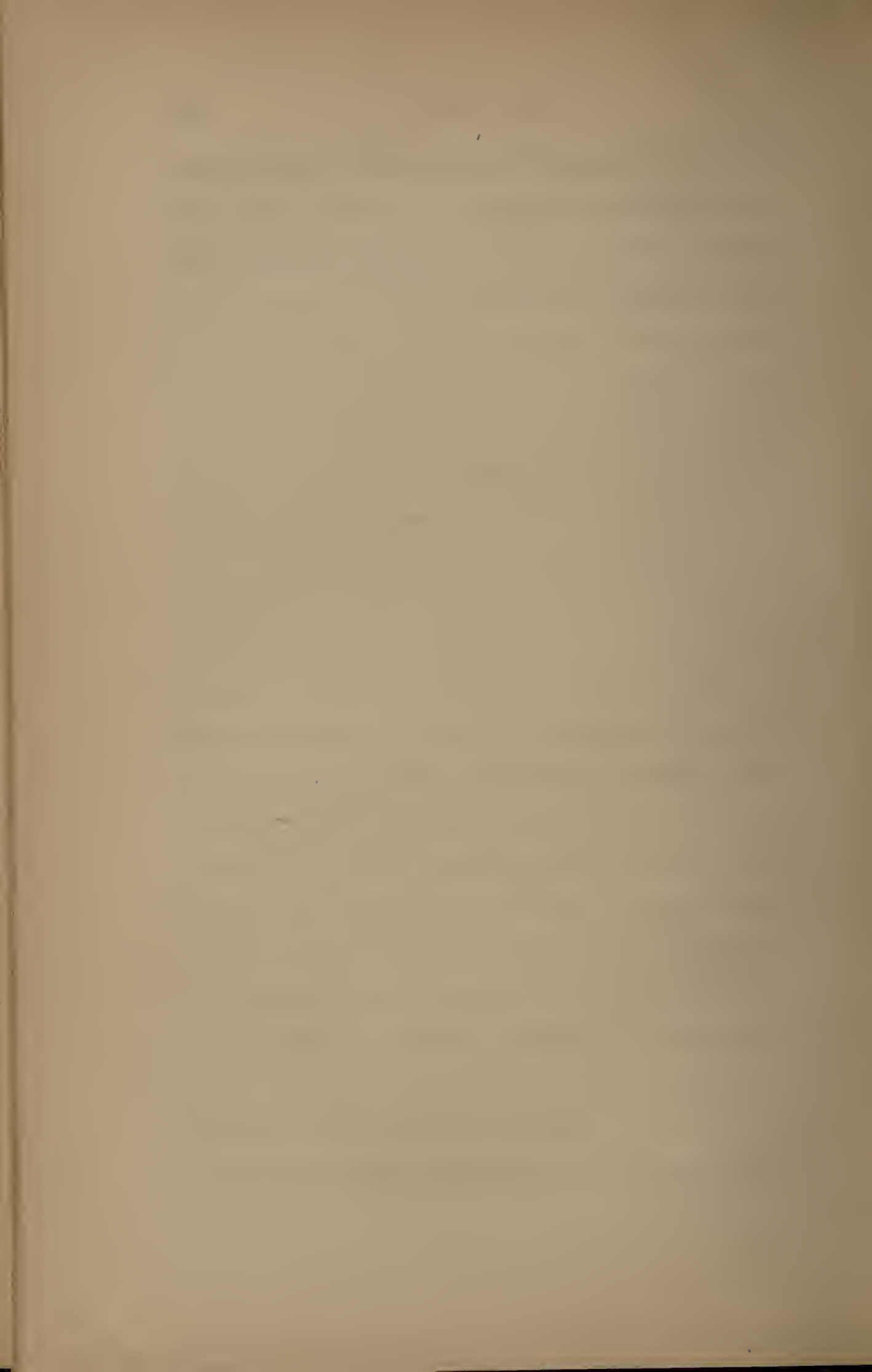
Non ostante queste contrarietà la musica piacque ed anche il Cambiasi nella sua cronistoria dei teatri di Milano accenna che ebbe buon esito. — Lo stesso *Corriere delle Dame,* sempre avverso al Vaccaj, diceva: « che la libertà ch'egli
« ordinariamente concede al canto da semplici e
« delicati suoni accompagnato, e più ancora il
« collocamento delle note proprie ad esprimere la
« parola, non che un certo regolare andamento
« nei diversi pezzi gli aveano fruttato encomio e
« plauso. »

Il Piermarini, l'Ambrosi ed il Poggiali colla Garcia, la Franchini e la Gaj furono gli esecutori; compagnia non buonissima invero e resa anche più debole dalla indisposizione del Pierma-

rini che si protrasse per molti giorni ed obbligò l'impresa a mettere in scena l'*Ajo nell' imbarazzo*: ritornati poi all'opera del Vaccaj venne sospesa di bel nuovo essendosi ammalata la Garcia.

La *Gazzetta di Milano* ricordando il successo della *Giulietta e Romeo* esprime il parere che *Le Fucine di Norvegia* non le cedano in merito. Certo è che, sebbene eseguita imperfettamente, quest'opera fu applaudita fin dalla prima sera in molte sue parti e la dolce melodia che canta Edvige (Franchini) nella seconda scena col *duetto*, che la segue, fra essa ed Ericio (Gaj) cominciarono a ben predisporre il pubblico colla semplice loro composizione piena di affetto. — L'*aria* di Sivaldo (Ambrosi) ebbe pure favorevole accoglienza, e più ancora la *cavatina* di Elga (Gargia) « M'è pur dolce in questo giorno » di grand'effetto pel motivo e pel modo onde il canto gli dà risalto. Vaccaj aveva saputo abilmente giovarsi della forza ed agilità di voce della Garcia, la quale nel *duetto* del secondo atto con Ambrosi ebbe grandi applausi come ne ebbe la Gai nella sua *aria* preceduta da un soavissimo a solo di violoncello.

Dopo le prime rappresentazioni Vaccaj era

partito alla volta di Trieste avendo coll' impresario Bassi preso impegno di ridurre pel tenore Crivelli *Zadig ed Astartea* promessa in quella città per la stagione autunnale.

1827-1829

Vaccaj a Venezia compone la *Giovanna d' Arco*. — A Milano *Saladino e Clotilde*. — A Napoli alcune scene nel *Alexi* del Maestro Conti. — Riproduzione della *Giovànna d' Arco* e rappresentazione del *Saul* al san Carlo. — Parte per la Francia.

Mentre Vaccaj componeva per le scene dei principali teatri d'Italia le opere di cui abbiamo parlato, Pacini e Mercadante aggiungevano nuovi allori a quelli che avevano già raccolti, e Bellini nel suo esordire al san Carlo colla *Bianca e Fernando* nella primavera del 1826 rivelavasi già esperto maestro. Donizetti invece per circa due anni erasi tenuto lontano dal teatro e vi aveva fatto ritorno appena in quelli ultimi tempi componendo a Palermo l'*Alahor di Granata*.

Altre opere erano state scritte a Venezia da Pavesi, Cordella e Carafa nei due passati carne-

vali, ma *Ordino ed Ortalla*, l' *Alcibiade* ed il *Paria* non furono troppo fortunate ed il loro successo non può in alcun modo paragonarsi a quello dell' *Ultimo giorno di Pompei* e di *Donna Caritea* di Pacini e di Mercadante. Nella prima di queste opere, rappresentata in Napoli nell'autunno del 1825, Pacini aveva usato grande accuratezza e cercato nuove forme: essa diffatti può considerarsi il più gran trionfo della sua epoca artistica ed anche maggiore di quello che ottenne un anno più tardi colla *Niobe* nello stesso teatro san Carlo. Ma queste come tutte le opere di quel tempo avevano pur sempre l'impronta della maniera di Rossini, il quale aveva trovato il carattere proprio delle composizioni musicali del tempo: e siccome fuori di essa che ormai dominava incontrastata nel campo dell'arte, non sembrava potersi sperar salute, così i maestri erano costretti ad uniformarvisi nella fattura e quadratura dei pezzi tale essendo il gusto e la moda, e non rimaneva loro che la parte melodica e l'istrumentale in cui potessero rivelare ispirazione e scienza.

Meno fortunato di Pacini era stato in sulle prime Mercadante, il quale chiamato a scrivere

per la Fenice nel carnevale 1825-26 erasi preso l'arbitrio di mettere in musica un libretto intitolato *Erode o Marianna* che non era quello scelto dalla Direzione, ed aveva avuto il torto di comporre un'opera che non piacque. Obbligato quindi dalla Direzione a stare ai patti e preparare per la stessa stagione una seconda opera, creò in poche settimane *Donna Caritea* e prese una splendida rivincita dell'insuccesso prima sofferto.

Donna Caritea fu scelta nell'autunno pel teatro di Trieste e rappresentata dopo il *Zadig* di Vaccaj con tali cambiamenti e mutazioni quali non si avrebbe ora il coraggio di fare: essendo necessari due tenori e mancandone uno, la parte di Rodrigo fu divisa in tre e sostenuta dalla protagonista, da una specie di corista e da una seconda donna per la quale fu appositamente creato un nuovo personaggio che non esisteva nel dramma ed era perfettamente inutile. — Al principio del secondo atto poi venne inserita una *cavatina* di Vaccaj, ed alcuni malevoli, traendo partito da questo fatto e dal trovarsi egli in Trieste, vollero far credere che si fosse compiacentemente prestato a quel vandalismo mentre non vi aveva avuto ingerenza alcuna.

Il *Nuovo osservatore veneziano* raccolse quella voce e la propalò per smentirla più tardi, ma intanto Vaccaj non sentì meno l'ingiusta accusa e il danno che gliene avrebbe potuto derivare qualora gli si volgesse contro l'animo dei veneziani, caldi ammiratori del lavoro di Mercadante, pei quali egli dovea comporre un'opera nell'imminente carnevale.

Non era senza preoccupazione ch'egli si accingeva a scrivere pel teatro di Venezia, ove se aveva molti amici sapeva ben anche, o almeno credeva di avere un partito contrario. Oltre a ciò gli artisti, eccettuati la Tosi e Crivelli, non eran buoni (Moncada, Biscottini, la Cecconi e la Broncati): a questa deficienza avrebbe potuto in certo modo rimediare un buon libretto che molto può contribuire alla riuscita di uno spartito; ma Gaetano Rossi, scelto dall'impresa, non era poeta tanto abile quanto fecondo, ed aveva preparato al Vaccaj una *Giovanna d'Arco* troppo lunga, troppo piena di cori, troppo faticosa per la protagonista mentre non lasciava campo al maestro di trarre sufficiente partito dalla bella voce di Crivelli. — Rossi avrebbe voluto che Vaccaj accettasse un libretto già pronto

intitolato il *Coscritto di Walemburg* che Carafa aveva già rifiutato nell'anno precedente, ma neppur esso il volle: suggeriva invece che formasse la sua *Giovanna d'Arco* prendendo a modello quella di Schiller, ma il poeta preferì valersi di quella di Legouvè e del ballo del Viganò, e scrisse un libretto pieno di incongruenze e soverchiamente prolisso.

L'opera di Vaccaj avrebbe dovuto essere posta in scena dopo il *Mitridate* di Tadolini, ma essendosi ammalata la Tosi fu preceduta anche dal *Crociato* di Meyerbeer e rappresentata il 17 febbraio: non ostante i timori del compositore, accresciuti dallo scorgere che gli artisti non avevano fatto buona prova nell'altre opere, *Giovanna d'Arco* « fu accolta dal pubblico con favore non ordinario. »

Il *Nuovo osservatore veneziano* nell'annunziarne con quelle parole il successo non risparmiava severe critiche, anzi tanto quel giornale quanto la *Gazzetta privilegiata* di Venezia scrissero in guisa tale da confermare l'idea che Vaccaj avesse realmente colà un partito contrario. Essi a dir vero si volgevano maggiormente contro il poeta che non

aveva saputo trarre buon partito dall'argomento, che contro il maestro il quale aveva dovuto sopportarne le conseguenze; pur tuttuvia gli facevano addebito di non aver corretto i difetti del dramma ed in ispecial modo quello della lunghezza e della moltiplicità di cori. Giovanna d'Arco rimase nondimeno sulle scene fino alla fine della stagione ed il Viezzoli in taluni appunti lasciati sulle opere dell'amico dice che « quella composizione ricca di « melodie nobilissime e splendidissime, e di istru- « mentazione brillante fu applaudita ed il teatro « era frequentatissimo. »

Il favore del pubblico cominciò a manifestarsi fin dalla *introduzione* sostenuta dal Crivelli, ed uno dei pezzi più belli dell'opera fu giudicato la *sortita* della Tosi: la parte sua era tutta trattata con amore speciale ed essa seppe interpretare a perfezione il motivo di cui Vaccaj aveva vestito le parole. « Vedi o re, donzella umìle » colle quali Giovanna si rivolge a re Carlo. « La *cabaletta* è graziosissima » diceva la *Gazzetta privilegiata* di Venezia, « ma troppo ardua per la Signora Tosi « cui pare ad ogni passo di veder mancare il fiato: « la preghiera che forma il primo tempo del *duetto*

« e che Crivelli canta con indicibile dolcezza ed
« espressione è pure un lavoro squisito. — Com-
« movente e patetica vi è la cantilena e quale
« addicesi al soggetto ed alla situazione: il *coro*
« che ripete le ultime frasi vi è assai bene inne-
« stato. » E fra i cori quello pastorale e quello sotterraneo della parte III furono i preferiti, come pur bellissime furono giudicate la gran scena di Crivelli e quella della Tosi di nuova forma per essere di genere romantico esprimendo le visioni di Giovanna: e Vaccaj venne ripetutamente chiamato sulla scena al finale dell' ultima parte, pezzo concertato e lavorato sullo stile di quello di *Giulietta e Romeo.*

Giovanna d' Arco fu da Vaccaj quasi intieramente composta in casa del Viezzoli a Venezia ove fu ospite dal novembre fino all' aprile: tempo lieto in cui ritornando colla mente agli anni passati insieme, rivissero ambedue di ricordi che richiamavano loro alla mente tanti piaceri, tante speranze.

Dopo la partenza di Vaccaj per Trieste nel 1821 non eransi più riveduti che per brevissimi tratti, ma viva erasi conservata l' amicizia, conti-

nua la corrispondenza, la confidenza piena, ed il Viezzoli era primo sempre ad aver parte dei successi artistici dell'amico, il solo cui nei momenti di scoramento e di affanno domandasse sollievo o consiglio. Egli erasi di recente ammogliato con Ernesta Manin e la serena contentezza della sua casa presentava pel Vaccaj un vivo contrasto colle agitazioni continue in mezzo alle quali era questi portato a vivere: fu quel tempo una specie di riposo per lo spirito suo ed all'aspetto di quella felicità il desiderio di poterla egli ancora conseguire gli si faceva strada nell'animo. Il sentimento che già nutriva per la Cesari aveva ceduto alla riflessione. Essa, continuata la sua carriera, e fattosi nome di buona artista nei vari teatri d'Italia, era andata in Francia; Vaccaj persuaso che gli affetti suoi non erano corrisposti aveva riacquistata la calma che due anni innanzi nella frequenza continua con quella sua allieva sembrava avesse perduta. Mal si saprebbe tuttavia immaginare che l'animo del Vaccaj potesse rimaner sempre chiuso a quel sentimento che è maggiormente in armonia coll'arte cui natura l'aveva chiamato e ne costituisce forse la parte essenziale. — Nei mesi allora passati in

seno alla lieta e tranquilla famiglia dell'amico si incontrò con Giulia Puppati, giovane appartenente a distinta famiglia di Castelfranco, la quale, amica dei Viezzoli, era venuta a trovarli e a stare qualche tempo con loro. — Cultrice essa pure della musica ebbe allora da Vaccaj qualche lezione di canto ed altre ne ebbe ancora a Castelfranco ove egli si recò più tardi; e per essa e per gli ospiti suoi, compose prima di partire da Venezia una *cantata* per voci di soprano, tenore e contralto intitolata *Ildegonda* ricavata dalla recente novella di Tommaso Grossi, e la musica non poteva essere più appassionata. Lasciò Venezia pieno l'animo di grate rimembranze ed al pensiero della Puppati accopiavasi persistente il desiderio di seguire l'esempio datogli dall'amico. Ed il Viezzoli ebbe l'incarico di aprire le trattative colla famiglia: Vaccaj intanto ne attendeva il risultamento a Pesaro ove era andato a passare qualche mese coi suoi che non vedeva da tanto tempo ed ove doveva essergli spedito il libretto per l'opera nuova alla Scala.

Pel soggetto erasi già inteso a Milano con Luigi Romanelli ed avevano scelto un episodio dei *Lombardi* del Grossi col titolo di *Saladino e Clotilde.*

Romanelli, nativo di Roma, fu maestro di declamazione nel Conservatorio di Milano e scrittore di melodrammi meno prolifico del Rossi e meno poeta del Romani. Scomparve quasi inosservato sebbene ne abbia composto oltre 60, e fra questi *i Baccanali in Roma* per Generali, *Elisa e Claudio* per Mercadante e gli *Arabi nelle Gallie* per Pacini, il quale con quest'opera aveva ottenuto nel passato carnevale alla Scala un vero successo.

Saladino e Clotilde fu uno degli ultimi suoi lavori ma non uno dei migliori, e la prima parte venne spedita a Vaccaj sulla fine di settembre coll'elenco degli artisti scritturati per eseguirlo ossia la Lalande e la Cesari in sostituzione della Lorenzani che prima era stata scelta.

Col ritorno a Milano finì pel Vaccaj ogni tranquillità e riposo e quanto prima sembrava che tutto gli volesse sorridere, altrettanto le cose mostrarono allora di volgere in male per ogni verso. Colla Cesari non erasi più trovato da gran tempo, e quando essa venne a conoscere i nuovi impegni del Vaccaj mostrò una sorpresa così dolorosa che egli ne ebbe l'animo tutto sconvolto, nè sapeva più che pensare o credere: intanto la sua fidan-

zata cadeva ammalata e la malattia prendeva ogni giorno un aspetto più grave. In fatto d'arte uguale incertezza: la poesia del Romanelli non gli piaceva ed in vari punti aveva dovuto farla cambiare, e più tardi nuovi cambiamenti per volere della censura; il basso Lalande appariva del tutto insufficiente, ma la sorella lo sosteneva e pretendeva un duetto con lui: David non era nelle grazie dei milanesi i quali avendo ancora nelle orecchie il dolcissimo canto di Rubini nel *Pirata*, scritto da Bellini per la passata stagione autunnale, lo disapprovavano nei pezzi d'agilità e specialmente nei falsetti. — Apertosi il carnevale colla *Elisabetta* di Rossini fu accolta freddamente, pochi giorni dopo il *Borgomastro* di Donizetti non fu lasciato finire e si ripiegò coll'*Eduardo e Cristina*: concepito e nato sotto così tristi auspici *Saladino e Clotilde* comparve la sera del 4 febbraio 1828 e non piacque.

« Caro amico » scriveva al Viezzoli nel giorno seguente alla prima rappresentazione « mi di-
« spiace non poterti dare buone notizie sull'esito
« della mia opera che dalle prove e dal giudizio
« dato intorno alla musica in esse dava lusinga

« di un successo felicissimo: ora ti darò il rag-
« guaglio storico e comincierò dalla prova gene-
« rale che fu domenica mattina. — I cantanti si
« portarono bene particolarmente nel primo atto
« ed il duetto che ti feci costì sentire fu dichia-
« rato un pezzo da far epoca, e così del finale:
« nel tutto insieme dell'opera si osservò che era
« troppo lunga ed io voleva che mi si desse un
« giorno di tempo per rimediare a tale difetto,
« ma non fu possibile ottenerlo e quantunque
« l'esecuzione abbisognasse di altre prove la di-
« rezione ha voluto a forza che ieri sera fosse ri-
« prodotta.

« Cominciò fin dal principio a nascer l'incon-
« veniente che si fece alzare il sipario appena co-
« minciato il preludio, così che il coro fu obbli-
« gato a star muto in scena fino a che giungesse
« l'ora di attaccare e, figurati, pareva eterno. Poi
« il basso, fratello della Lalande fu dichiarato
« un cane appena aprì la bocca: onde l'introdu-
« zione finì in silenzio. Al comparire del musico
« egli fu accolto con applausi, e la cavatina che
« cantò tremante di paura si sostenne a stento. —
« Seguì quella della Lalande e riscosse molti ap-

« plausi e ne fece riscuotere all'autore: mancava
« David a comparire. Odiato com'egli è da quasi
« l'intiero pubblico attendevano che cantasse onde
« sfrenarsi: non so che parola nel finire del suo
« recitativo o gesto mal fatto produsse il riso ed
« avvilitosi cantò il duetto pessimamente, e la
« stessa Lalande si è perduta di coraggio nè si
« ricordava più cosa cantare. — Ecco dunque an-
« dato il duetto che eseguito non poteva sba-
« gliare. — Il finale che segue puoi bene immagi-
« narti che è stato eseguito con freddezza da
« tutti quanti, nè vi è stato che un piccolo ap-
« plauso in mezzo ad un asolo della Lalande:
« tutto il resto è stato ascoltato ma non applaudito.

« Nel secondo atto hanno applaudito il duetto
« fra la Lalande e suo fratello non però per me-
« rito ma perchè essa lo aveva raccomandato a
« degli amici, ed il pezzo che si è difeso meglio
« di tutti è stata l'aria della Cesari il che io non
« avrei creduto. L'aria di David, che calava un
« quarto di tono, ha terminato fra gli applausi e
« la disapprovazione ed il duetto fra questi e la
« Cesari non ha piaciuto e ciò mi ha sorpreso per-
« chè vi è una cabaletta intrecciata in modo che

« per la novità e per la dolcezza del canto doveva
« piacere: ma anche quì calava un quarto di tono.
« Il quartetto non ha dispiaciuto, ma forse stan-
« chi dell'antecedente non ha fatto romore: l'ul-
« tima scena che comprende la grand'aria della
« Lalande, l'hanno bene ascoltata fino alla fine
« dell'opera; essa l'ha cantata benissimo, la scena
« è anche andata bene ma non hanno applaudito.
« Al principio di questa è nato un altro inconve-
« niente ed è che avevano alzata la tela mentre
« che gli attori erano in scena in un altro pezzo
« che la precede.

« Da quello che ho potuto raccogliere ho in-
« teso che vi era della mala disposizione nel pub-
« blico ed io l'ho preveduto. » . . . .

« Questa sera ho abbreviato diverse cose ma
« non spero altro di meglio, onde ci vuol flemma.
« Il libro non fa alcun effetto anzi è una noia
« perchè manca di situazioni ed interesse, ed al-
« lora la musica ancor che buona non produce
« effetto. Mi dicono esser voce presso il pubblico
« che l'esecuzione sia stata cattiva ma che la mu-
« sica è buona, ed io ti accerto che tranne il
« troppo lungo vi sono delle cose che ti piacereb-

« bero. — Le disgrazie però non giungono mai
« sole...... »

L'opera del Vaccaj fu mantenuta in scena per tre sere e con miglior fortuna della prima: forse in seguito avrebbe piaciuto anche di più se la direzione avesse acconsentito a continuare le rappresentazioni, ma non volle e causa principale ne fu la Lalande indispettita pel male che i giornali avevan detto di suo fratello chiamandolo *una superfetazione regalata al pubblico dalla esuberanza dell'amor fraterno.* Ed in vero la *Gazzetta di Milano* nel fare al lavoro di Vaccaj l'appunto di soverchia lunghezza e di poca novità riconobbe quanto la mancanza di un valente basso avesse contribuito a scolorire i pezzi concertati mentre in vari punti e specialmente « nell'*aria* del te-
« nore, nel *terzetto* e nel *finale* il vero maestro si
« rivela in tutta la forza dell'arte e del sapere. »

Quell'insuccesso intanto fu causa ch'egli non venisse scelto per l'apertura del Carlo Felice a Genova ove si voleva dare per prima opera la sua *Giovanna d'Arco,* e fu invece preferito Bellini (il quale era in quel mentre a Milano) per mettervi in scena la *Bianca e Fernando.* — Altre

proposte non mancavano al Vaccaj: insistevano perchè accettasse di scrivere un'opera per la Pasta a Londra ed andasse a metterla in scena; perchè si recasse per un anno a Madrid per comporre un'opera e riprodurne altre sue con un compenso di circa 20 mila lire; ma egli non sapeva che fare nè risolvere nella infelicissima condizione dell'animo suo. — La Cesari sempre afflitta, ed egli si faceva rimprovero di non averla saputa conoscere, di essersi allontanato da lei che aveva pur contribuito agli splendidi successi del *Zadig* e della *Giulietta e Romeo*: la Puppati invece da più mesi confinata in letto per crudelissima malattia reumatica, senza potersi muovere, senza poter nemmeno scrivere. La famiglia stessa faceva sentire come il matrimonio avrebbe dovuto essere rimandato ad altro tempo, il padre ed il fratello intanto gli scrivevano da Pesaro che pensasse a quel che faceva, difficilmente potersi nutrir speranza di guarigione perfetta, aver la giovine sofferta un' egual malattia nel precedente inverno e ciò esser prova di non sana costituzione da far temere le più tristi conseguenze dopo il matrimonio. — Combattuto fra i proprii sentimenti,

gli impegni presi ed il pensiero della professione che in quello stato d'animo vedeva rovinata, fu certamente questo il periodo più triste ed affannoso della sua vita. — A tante prove non seppe resistere e recatosi alla fine di marzo a Castelfranco prese la determinazione di sciogliersi da ogni promessa.

Era sul punto di lasciar Milano ed aveva già rifiutato di andare a Torino per mettervi in scena il *Zadig ed Astartea,* quando incontratosi con Barbaja convenne con esso che sarebbe andato a Napoli sulla fine di maggio per farvi rappresentare in estate la *Giovanna d'Arco* dopo averla ridotta, e più tardi il *Saul* che poteva considerarsi compiuto ma che bisognava pur modificare per quelle scene ove era di prammatica che le opere non durassero più di due ore.

A Napoli il maestro Carlo Conti stava preparando per la serata di gala del 6 luglio, natalizio di S. M. la regina, l'opera *Alexi,* ed essendosi gravemente ammalato quando il lavoro era compiuto soltanto per metà, Vaccaj giunse in tempo perchè la Sovraintendenza dei r. teatri potesse pregarlo di completarlo. — Acconsentì e

scrisse due scene del secondo atto: ma quell'opera non ebbe incontro e fu rappresentata non più di quattro sere essendo applaudita soltanto un'aria del Vaccaj che Rubini cantava come egli solo sapeva cantare. Siccome poi una delle ragioni per cui l'*Alexi* venne accolto con freddezza, fu la tragica soluzione del dramma, sconveniente in una serata di gaudio, così essendo la *Giovanna d'Arco* destinata per una festa dello stesso genere, ossia per l'onomastico della regina fu deciso di ridurla a *lieto fine.* — A tanto erano allora obbligati i maestri, e Vaccaj stava tagliando e modificando poichè oltre quel cambiamento, bisognava pure accorciarla e ridurre la parte del tenore per voce di basso essendo destinata a Tamburini che Barbaja sosteneva con ogni mezzo e che i napoletani vedevano di poco buon occhio partigiani com'erano di Lablache.

I cambiamenti furono tali e tanti che la *Giovanna d'Arco* data a Napoli può considerarsi un'opera affatto diversa da quella scritta per Venezia: quali essi fossero il racconta lo stesso Vaccaj in una lettera al Viezzoli.

« Nella introduzione ho abbreviato il prelu-

« dio perchè quì si alza il sipario appena giunge
« la corte. Ho tolto la sortita della seconda donna
« in detto pezzo ed abbreviato per conseguenza;
« innanzi la cavatina di Leonello ho pure tolto
« il coro ed ho inserito in questa la cabaletta
« dell'aria del secondo atto la quale non si fa. —
« Il terzetto è tolto ed il coro che precede la
« grande marcia di Giovanna, e la cavatina di
« questa è portata in la bemolle, ove senza far
« venire Carlo a metà, chè raffredda l'azione, ho
« creduto abbreviarla togliendo *Vedi o re,* e fa
« miglior effetto. — Il duetto è pure abbreviato
« come il recitativo che lo precede. In esso duetto
« dopo l'asolo di Carlo ho levato il coro lascian-
« dolo dopo quello di Giovanna. L'allegro è di-
« minuito avendo tolto in quel luogo ove a te pa-
« reva che languisse per l'istrumentale, e la re-
« plica della cabaletta è venuta più ristretta men-
« tre il tenore portato in basso non poteva fare
« quella che era. Nel finale ho abbreviato il primo
« coro, il soletto della donna termina ad *un bacio*
« *forse avevano del genitor per me*, l'adagio è
« più breve ed anche la stretta nella quale ho
« creduto di levare *Voi che si bella alma serbate.*

« Nel secondo atto poi ho tolto quasi la metà
« mentre dopo il primo recitativo di Giovanna
« viene il duetto con Leonello, molto riformato
« perchè ho un mezzo soprano in luogo di un
« contralto: per conseguenza è tolta tutta l'aria
« di Leonello, la romanza ed il coro pastorale.
« Questo mi è dispiaciuto ma per non esser lungo
« doveva far così: è pure sparito il coro miste-
« rioso, questo l'ho fatto sul riflesso che ne ho
« uno simile nel *Saul.* L'aria di Carlo è ridotta
« senza banda e per abbreviarla dopo l'adagio ho
« fatto poesia e musica di un coro che annunzia la
« vittoria e la prigionia di Giovanna; il resto è
« tale quale portato in *re.* — L'aria di Giovanna
« non è toccata e dopo il rompimento del muro
« ho fatto un breve finaletto allegro. »

L'opera così ridotta andò in scena la sera del 19 agosto interprete la stessa Tosi che l'aveva cantata a Venezia e la prima rappresentazione non poteva essere più piena di disgraziati accidenti. Al cambiamento del II atto i cordami delle tele rifiutandosi di far l'opera loro a tempo e luogo, gli artisti dovettero prima lasciar vuota la scena, poscia per evitare l'impazienza del pub-

blico uscir fuori senza che il cambiamento fosse eseguito. In tal modo l'illusione fu tolta e la tela improvvisamente caduta a mezza scena mosse al riso la corte, l'uditorio e gli stessi cantanti. — Nel *finale* poi, per una confusione di segnali fu calato il sipario nel bello dell'azione con sorpresa di tutti.

I macchinisti del san Carlo furono messi in carcere, ma ciò non riparò al danno che ne era venuto all'opera del Vaccaj, e vi fu chi disse e scrisse la rappresentazione esser stasta sospesa per ordine della regina. — Nelle sere successive ebbe miglior successo e venne applaudita in talune sue parti: tuttavia fu sempre accolta con una certa freddezza dal pubblico napoletano cui sembrava inoltre non esser gradito l'argomento perchè aveva del prodigioso. — Riprodotta in novembre piacque di più e fu allora specialmente gustata la gran scena della Tosi la quale appoggiata in gran parte sul violoncello era prima imperfettamente eseguita, tanto che Vaccaj erasi determinato di toglierla. La *Giovanna d'Arco* cantata dalla Fischer a Palermo nell'agosto del 1830 ebbe pieno successo.

I teatri di Napoli del resto correvano una fase poco fortunata; prima dell'opera di Vaccaj *Gianni di Calais* di Donizetti, aveva avuto una accoglienza mediocremente favorevole, e meno ancora l'ebbe più tardi l'*Assedio di Corinto* di Rossini falcidiato per ridurlo alle prescritte due ore di spettacolo. In quanto al *Saul* le prove venivano ritardate di giorno in giorno, nè ciò dispiaceva a Vaccaj perchè in tal modo avrebbe potuto avere Lablache invece di Tamburini il quale nel serio non era accetto ai napoletani. — Barbaja avrebbe intanto desiderato di mettere in scena il *Saladino e Clotilde*, ma egli si rifiutò di modificarlo non volendo che fossero date in Napoli altre opere sue ridotte prima che la nuova venisse rappresentata e tale rappresentazione sembrava farsi sempre più lontana, prima per la malattia di taluni artisti, poscia per un puntiglio nato fra il duca di Noja, direttore dei teatri, che intendeva fosse affidata ad una sua protetta la parte di Gionata, e l'impresario che non voleva ed offeriva invece a Vaccaj di mettere in scena il *Saul* a Milano per Rubini il quale l'avrebbe molto desiderato.

Con tali contrasti giunse il carnevale ma la

sorte del teatro non migliorò: il *Paria,* opera nuova di Donizetti, non incontrava; *Malvina* del giovine maestro Michele Costa ebbe soltanto applausi di incoraggiamento e sostegno della stagione fu l'*Esule di Roma* che Donizetti aveva composto per lo stesso San Carlo nel precedente carnevale ottenendovi grandissimo successo. Sembrava che in tale stato di cose dovesse affrettarsi la rappresentazione di un'opera nuova qual era il *Saul*: invece le prove, già bene inoltrate, furono sospese poichè, essendo argomento sacro, non fu ritenuto conveniente metterla in scena prima che fosse entrata la quaresima.

Vaccaj aveva naturalmente dovuto fare molti cambiamenti alla musica di quell'opera quale egli l'aveva preparata pel teatro della Scala nel carnevale del 1826, e siccome era pur necessario modificarne il libretto, se non altro per accorciarlo, così erasi a tempo debito rivolto a Romani perchè il facesse. — Questi vi avrebbe avuto doppio interesse, stantechè non era mai riuscito a farsi pagare quel suo lavoro da Glossop, che glielo aveva commesso e l'aveva inoltre ceduto a Vaccaj, e sperava in questa occasione di persuadere

Barbaja a compensarlo. Ciò non ostante, o non volesse o non potesse, non fece i cambiamenti richiesti, e Vaccaj si vide costretto a ricorrere al Tottola, scritturato esso ancora colla stessa impresa, nè in mano sua il dramma ci guadagnò.

La sera dell'11 marzo andò finalmente in scena, cantato da Lablache, da Rubini e dalla Comelli sua moglie che interpretavano le parti di Saul, David e Micol, da Chissola e Benedetti e dalla Carrara cui erano affidate le secondarie; l'opera ebbe grande incontro e da quanti compositori erano in Napoli, compreso Donizetti, fu giudicato lavoro di gran maestro e scritto con molta dottrina.

« Ieri sera finalmente fu prodotto il mio *Saul* « ed ebbe il più fortunato successo. — La serata « fu devoluta a beneficio di Rubini e cominciò a « manifestarsi il buon esito fin dalla introduzione « che riscosse spontanei applausi. — La corte non « era arrivata: al suo arrivo, com'è di costume, « cessarono i clamori che il pubblico era disposto « a fare, nulla ostante oltre il costume la regina « compartì qualche applauso a Rubini come sua « serata. — La musica ha piaciuto generalmente « e se ne parla bene da tutti; sono con ciò sicuro

« che piacerà sempre di più. Io sono rimasto con-
« tento perchè ottengo in tal modo il premio delle
« mie fatiche e della mia lunga pazienza. »

« Con quest'opera si aprirà la stagione di pri-
« mavera a Milano ed ora sto io facendo qualche
« mia particolar riflessione onde, se possibile, mi-
« gliorarla in qualche parte. — Questa sera sarà
« la seconda rappresentazione. »

Con questa lettera Vaccaj informava la fami-
glia dell'esito dell'opera sua che incontrò ogni
sera di più e fu mantenuta in scena fino che Ru-
bini rimase in Napoli, alternandosi poi col *Mosé*
di Rossini. — *Il Monitore delle due Sicilie* (n. 57)
diceva essere questo nuovo spartito degno del-
l'autore di *Zadig ed Astartea* — « Vi si trova
« per tutto quel carattere di gravità che l'indole
« del subbietto richiedeva; i pezzi concertati sono
« maestrevolmente composti, specialmente nel fi-
« nale del 1° atto il contrasto delle passioni è
« espresso con molta vivezza, e nelle parole di
« *Saul* in mezzo all'accesso del furore:

« La mia spada,
« A me la spada,
« Ch'io lo giunga,
« Ai piè mi cada.

« vi è una verità d'imitazione che deve colpire
« anche i meno intelligenti. »

In tutte le sue parti il *Saul* venne applaudito eccettuato il *duetto* del 1°. atto fra Rubini e la moglie, ed il *quintetto* che fu per altro apprezzato come lavoro di scienza. Ed erano appunto questi i miglioramenti cui Vaccaj accennava nella sua lettera al padre, ed il *duetto* lo cambiò più tardi per le rappreseutazioni del *Saul* a Milano ove dovevano cantarlo gli stessi coniugi Rubini insieme con Tamburini.

Esso non aveva più ragioni di trattenersi a Napoli, e poco dopo se ne andò a Roma ove trovavasi sua madre e dove avrebbe pensato a quel che dovesse fare. — Non ostante il successo ottenuto mostravasi stanco e sfiduciato, non era contento di sè ed il ricordo delle passate vicende lo martellava. — La Cesari già da molti mesi in Ispagna (ove prese marito poco tempo più tardi) era colla lontananza ritornata alla indifferenza di prima, la Puppati perfettamente guarita e Vaccaj disilluso e pieno di rammarico. Impegni per teatro non ne aveva, nè si sentiva volontà di prenderne: anzi desiderava di cambiar vita e andare a pas-

sare qualche tempo a Parigi. — Così nell'incertezza lasciava che le cose prendessero quella piega che volevano prendere, e fattogli sentire che probabilmente sarebbe scelto per scrivere un'opera in Roma pel carnevale, in nessun modo adoperavasi perchè la decisione fosse in favore suo. Rubini gli scriveva esortandolo ad andare a Milano ove doveva aprirsi la stagione di autunno col suo *Saul*, ed egli passato qualche mese in Roma ove assistè alle feste per la incoronazione del nuovo pontefice Pio VIII, si mosse a quella volta pur coltivando sempre il pensiero di recarsi in Francia.

A Milano tutti gli animi eran dati a Bellini il quale colla *Straniera* sua terza opera rappresentata alla Scala nel precedente carnevale, aveva conseguito il terzo trionfo, e ben maggiore di quelli ottenuti da altri maestri già provetti nell'arte della composizione. — Eppure durante il tempo che Vaccaj aveva passato in Napoli nuove opere e di molto pregio erano state composte per le principali scene dell'alta Italia. Morlacchi reduce temporaneamente da Dresda, aveva scritto con plauso *I Saraceni in Sicilia,* ed un successo ben maggiore aveva poscia ottenuto il suo *Cristo-*

foro Colombo a Genova ove prese parte all'apertura del Carlo Felice insieme con Bellini e Donizetti che vi compose la *Regina di Golgonda.* Pacini dopo le festose accoglienze fatte alle sue opere in Vienna ed ai *Crociati in Tolemaide* a Trieste, aveva scritto con buon esito per la Scala nella primavera del 1828 i *Cavalieri di Valenza,* in quella dell'anno successivo il *Talismano.* Del pari fortunato era stato Coccia coll'*Orfano della selva*; meno di lui ma non del tutto infelice Persiani col *Gastone di Foix* a Venezia, col *Solitario* a Milano; ma a tutte preferite erano pur sempre le opere di Bellini, e quando Vaccaj giunse in Milano il *Pirata* faceva gli onori della Canobbiana (teatro rimasto chiuso a spettacoli musicali da quando eravi stata rappresentata *Giulietta e Romeo*) e *Bianca e Fernando* era stata scelta per aprire la stagione di autunno alla Scala. Fu invece data per prima opera il *Saul* e sebbene fosse resa giustizia alla scienza musicale che campeggia in tutto lo spartito, pur non di meno non ebbe il successo che aveva avuto a Napoli. — Ciò valse a far maggiormente sentire a Vaccaj la stanchezza di scrivere per teatro e dar corpo ai progetti che

già volgeva in mente. — Partì quindi alla volta di Parigi sullo scorcio di ottobre poco prima che fosse rappresentata alla Scala *Giovanna Shore* del maestro Conti, il quale coll' *Olimpia* aveva già preso al san Carlo una splendida rivincita dell' insuccesso dell' *Alexi.*

1830-1836

Soggiorno in Francia. — Bellini scrive a Venezia i *Capuleti e Montecchi.* — Va in Inghilterra. — La *Giulietta e Romeo* al King 's Theater. — Presentazione alla regina in Brighton. — Composizioni per camera. — La Malibran sostituisce all'ultima parte dei *Capuleti e Montecchi* quella della *Giulietta e Romeo.* — Metodo pratico di canto. — Giro in Iscozia ed in Irlanda. — Muore il padre a Pesaro. — Ritorna per due volte in Italia. — Prende moglie. — Modifica la *Giulietta e Romeo* e scrive *Giovanna Gray* per la Malibran alla Scala di Milano. — Lascia definitivamente l'Inghilterra. — Si stabilisce a Milano coll' impiego di Vicecensore del Conservatorio. —

Se Vaccaj era rimasto qualche tempo incerto sul recarsi in Francia, risoluto che fu l'esecuzione fu pronta, e la famiglia lo esortava ancora a ben ponderare ch'egli era già arrivato a destino. Il nome suo non era ignoto a Parigi: nel 1827 la *Pastorella feudataria*, cantata dalla Ferlotti e da Donzelli, era stata accolta con sufficiente favore

ed un incontro ben maggiore aveva poi ottenuto *Giulietta e Romeo* interpretata a più riprese dalla Blasis e dalla Cesari e preferita anche al *Tebaldo ed Isolina* di Morlacchi. Preceduto da sì buona riputazione non tardò Vaccaj ad aprirsi la via nella buona società parigina, e poche settimane dopo il suo arrivo aveva già lucrose lezioni, e talune *ariette e duetti* per camera che molto opportunamente aveva fatto stampare dall' editore Pacini erano cercati e cantati nelle numerose conversazioni e riunioni musicali alle quali il chiamavano a prender parte.

Il negozio di musica di Pacini serviva di ritrovo a quanti maestri italiani eran convenuti a Parigi e fra questi chiarissimi nomi eran quelli di Cherubini direttore del conservatorio, di Paer maestro della cappella reale, di Carafa il quale stabilitosi colà fin dal 1827 vi aveva composto il *Sargino, Masaniello* e *Gérard de Nèvers:* Rossini, cui tutti cedevano, era partito pochi mesi innanzi all'arrivo di Vaccaj, dopo le prime rappresentazioni del *Guglielmo Tell,* e trovavasi allora a Bologna.

Egli coll'incanto delle sue opere aveva infuso nei francesi il vero gusto della musica, e come in

Italia così in Francia era padrone della moda e degli animi. Recatosi a Parigi nel 1823, pochi mesi dopo aver messo in scena a Venezia la *Semiramide*, eravi stato accolto con grandissime feste, e nella breve sua dimora prima di proseguire per l'Inghilterra, la corte di Luigi XVIII aveva tentato ogni mezzo per trattenerlo, offerendogli ben anche la direzione del teatro italiano, ufficio che non volle assumere per non toglierlo al maestro Paer. Ma non si disanimarono al rifiuto: Parigi voleva ammirare in tutta la integrità loro le opere del grande riformatore che lo stesso Paer aveva fino allora messe in scena malignamente mutilate, e Rossini dovette cedere alle istanze del principe di Polignac ambasciatore di Francia a Londra, ed accettò quando gli fu promesso che al direttore attuale si sarebbe convenientemente provveduto. Così erasi stabilito a Parigi sul finire del 1824 e là rimase dapprima come direttore del teatro italiano, poscia come Intendente dei concerti di corte ed ispettore generale del canto. — Gli amici lo esortavano a scrivere opere nuove, ma egli preferì di cominciare modificando per quelle scene opere già composte in Italia, ed il *Maometto* di-

venne in tal modo l'*Assedio di Corinto,* ed il *Mosè* si presentò con veste quasi del tutto rifatta; allorchè vide gli animi intieramente a lui soggiogati si determinò a scrivere un' opera nuova e fu il *Conte Ory* rappresentato nell' agosto del 1828, opera che sebbene vi sieno introdotti alcuni pezzi del *Viaggio a Reims* può tuttavia considerarsi come nuova.

Ma Rossini mal poteva perdurare nel suo impiego che lo costringeva a rimanere costantemente a Parigi: vi rinunciò adunque coll' entrare del 1829 e fece invece una convenzione colla quale si obbligava per dieci anni di dare ogni biennio uno spartito del tutto nuovo al teatro dell' Opera ricevendo in compenso un premio annuo di 15000 franchi, e l'assicurazione di una pensione annuale di 6000 franchi, anche nel caso in cui il governo volesse rescindere innanzi tempo il contratto. *Guglielmo Tell* fu la prima di tali opere, ed il successo tale che mai nei teatri di Francia eransi uditi applausi così entusiasti.

Il fanatismo per Rossini era dunque al suo apogeo quando Vaccaj arrivò a Parigi: le rappresentazioni del *Guglielmo Tell* si succedevano a

riprese, ed in tutti i teatri di Francia le opere del gran maestro dominavano senza contrasto.

Quand' anche altre ragioni non vi fossero state per consigliar Vaccaj a non scrivere pel teatro, questa avrebbe avuto grandissimo valore per persuaderlo che non vi si doveva cimentare senza esser sicuro di un successo, ed un successo in quelle condizioni del teatro e col gusto della popolazione era tanto più dubbio per un maestro il quale era appena giunto a Parigi. — « I francesi sono curiosi » — egli scriveva — « ed amano tutto « ciò che li diverte e tutto ciò che è moda ..... « questo pubblico è accostumato a sentir sempre « le medesime cose, e non sa giudicare di un « opera che sente la prima volta. In principio « trovarono molto ostacolo le opere di Rossini » (la *Semiramide* e la *Zelmira* non avevano gran fatto incontrato nel 1825-26) « ora che non si « rappresentano che queste non trovano altro buono « se non viene dalla stessa penna................ « ..... Nel teatro francese è assai difficile avere « un buon libretto, e tutto l'esito dipende da « questo: ed è necessario che questo sia buono « assai non solo per l'esito felice, ma anche per

« l' interesse, giacchè, se l'opera non piace, l'utile
« è perduto essendo basato sulle rappresentazioni
« che si fanno in seguito anche per tutta la Fran-
« cia, oltre quello che si può avere vendendo la
« proprietà dell' opera. Per risolversi a questo par-
« tito ci vuol tempo. » — E così resisteva a co-
loro che pur lo volevano persuadere a tentar la
sorte: vi fu un momento in cui sembrò volesse
decidersi a scrivere per l'*Opéra comique,* come
teatro di meno impegno ovvero un' operetta in
due atti pel teatro italiano, ma poi le stesse con-
siderazioni il trattennero: la sua riputazione s'an-
dava estendendo di giorno in giorno, gli affari
suoi prendevano sempre miglior piega, nè voleva
in alcun modo crearsi ostacoli. Oltre a ciò devesi
aggiungere che egli trovavasi in uno di quei mo-
menti, che a periodi si rinnovarono nella sua vita
artistica, in cui preferendo l'insegnamento alla com-
posizione si sentiva quasi allontanato dal teatro.

Mentre era indeciso su quel che dovesse fare,
alla Fenice in Venezia *Giulietta e Romeo* riappa-
riva nella sera dell'11 marzo 1830 sotto il nome
di *Capuleti e Montecchi* e vestita di nuova musica
da Vincenzo Bellini. L'opera d'obbligo per la sta-

gione di primavera in quel teatro doveva esser composta da Pacini, ma, essendosi questi gravemente ammalato, non aveva potuto tener l'impegno preso, ed i Veneziani si erano allora rivolti a Bellini che là si trovava in quel carnevale per mettervi in scena il *Pirata*. Questi non voleva acconsentire, chè il tempo era troppo ristretto ed egli non possedeva quella facilità di composizione che aveva Rossini dalla cui penna le melodie sgorgavano spontanee, pronte e stupende, in qualunque condizione scrivesse, con qualunque poesia per quanto cattiva. Dotato di genio meno sovrabbondante ma di sentire eccessivamente squisito, in questo e negli affetti più gentili egli cercava l'ispirazione; elaborava con passione le composizioni sue, non ne fece mai più di una o due ogni anno e cercò sempre di avere il miglior poeta del giorno, Felice Romani, perchè per creare buona musica sentiva il bisogno di avere una buona poesia.

A Venezia dunque stringeva il tempo e mancava il libretto: per queste ragioni rifiutò sulle prime, ma poi non seppe resistere alle insistenti preghiere degli amici e specialmente del Perucchini e finì col cedere. Ricorse a Romani pel

dramma: questi non avendone pronto alcuno nuovo, propose di modificare in qualche parte la *Giulietta e Romeo* già scritta per Vaccaj, e Bellini accettò, ad istigazione, dicesi, della Grisi che prediligeva quell'argomento.

Vaccaj e Romani avevano rotto fra loro ogni relazione, e causa ne era stato il libretto del *Saul.* — Fu già detto come Glossop non lo avesse mai pagato al Romani, il quale perduta con esso ogni speranza l'aveva poi rivolta su Barbaja, quando seppe della scrittura che questi aveva fatta con Vaccaj. — Barbaja naturalmente non volle saperne di prendere a carico proprio un debito di Glossop, e Romani inasprito dal credere che Vaccaj non si fosse sufficientemente adoperato in favor suo, accampò contro di lui le sue pretese. — Forte del proprio diritto anche Vaccaj rifiutò dicendo che aveva acquistato da Glossop la proprietà del libretto e della musica sovr'esso composta lasciandogli in compenso metà della somma convenuta per scrittura: nulla quindi dovere ad alcuno, mentre a suo carico sarebbero state soltanto le modificazioni di cui lo aveva pregato prima di ridurlo per le scene del san Carlo, modificazioni

che Romani non aveva fatte, obbligandolo così a ricorrere ad altro poeta. Romani non intese ragioni; minacciò, provocò, e pochi mesi più tardi propose a Bellini di modificare per lui il libretto di *Giulietta e Romeo*. Il fece veramente per mal animo contro Vaccaj? le narrate circostanze inducono a crederlo, e Vaccaj non ne dubitò.

Il libretto dei *Capuleti e Montecchi* comparve preceduto da una prefazione in cui il poeta giustificava i cambiamenti portati all' antico dramma il quale, tolto il personaggio di Adele, madre di Giulietta, e modificato nelle prime parti, fu lasciato intatto nella scena delle tombe, ove all'adagio *ah se tu dormi svegliati* fu soltanto sostituito l'altro *Deh! tu bell' anima — Che al cielo ascendi.* Bellini compose la musica di quella sua nuova opera in circa 40 giorni, valendosi tuttavia in parte di quella della *Zaira* ch' egli aveva scritto l' anno innanzi pel teatro di Parma con successo poco fortunato. *I Capuleti e i Montecchi* furono accolti con grandissimo favore: a Vaccaj ne giunse la notizia a Parigi, ed allora fu che venendogli proposto, fra gli altri, un libretto formato su quello della *Straniera,* ebbe per un momento il pensiero

di accettarlo e di scrivere: rappresaglia alla quale subito rinunziò e rimase invece alle solite sue occupazioni.

Ma queste illanguidirono dopo la rivoluzione del luglio, che portò Luigi Filippo sul trono di Carlo X. Raramente avviene che tempi di commovimenti politici sieno alle arti favorevoli, e mal si potrebbe valutare qual gravissimo danno i mutamenti del 1830 in Francia abbiano portato all'arte musicale, se si ponga mente che uno dei primi atti del nuovo governo fu quello di rescindere la convenzione fatta con Rossini, negandogli ben anche la pensione. Questi era a Bologna ed aveva già posto mano alla seconda delle cinque opere che doveva scrivere pel teatro francese sopra un libretto composto da Jouy, togliendone titolo ed argomento dal *Faust* di Goethe. — Conosciute le determinazioni del governo a suo riguardo, sospese ogni lavoro, fece ritorno a Parigi, e per rivendicare la pensione che gli spettava, si vide costretto ad intentare una lite che si protrasse per ben cinque anni, durante i quali più non si occupò di teatro. Una specie di reazione erasi manifestata in Francia contro di lui e come un tempo

le sue opere erano state messe in scena mutilate in ogni maniera dal maestro Paer, così anche peggior scempio ne fu fatto allora dal nuovo direttore del teatro sig. Véron. Il disgusto provato per questi fatti, l'inazione continuata ed assoluta durante i cinque anni della lite furono la vera causa per cui chiuse la sua vita artistica con quello splendido poema che è *Guglielmo Tell.* — Dopo non si sentì l'animo o la volontà di far ritorno al teatro, ma certamente non era prima sua intenzione di ritirarsi dopo quella stupenda creazione, come fu generalmente creduto fino che il Zanolini nella sua nuova biografia di Rossini pubblicata nel 1875 svelò come le cose fossero veramente passate.

I tempi dunque non erano favorevoli all'arte musicale e se ne avvide anche Vaccaj nell'inverno successivo in cui gli affari suoi furono meno fiorenti che in quello passato. Pur non di meno non aveva voluto lasciar la Francia sebbene dall'Italia gli venisse fatta la proposta di scrivere un'opera per la Canobbiana a Milano in autunno o per la Scala in carnevale. — Avrebbe accettato per la Scala se si fossero contentati di ricevere a suo tempo la musica senza obbligarlo di andare a

metterla in scena egli stesso. Non acconsentirono ed egli rifiutò sembrandogli cattivo consiglio, dopo aver passato l'estate a Parigi, partirsene all'entrare della stagione invernale quando la vita della città riprende vigore. — Aveva inoltre speranza di mettere in scena al teatro italiano o *Bianca di Messina* che la Lalande aveva portato seco venendo in Francia, o *Saladino e Clotilde* ch' egli erasi fatto mandare.

Quanti inglesi conosceva, tanti il consigliavano a trasferirsi in Londra ove di buoni maestri era difetto ed egli aveva nome di valente, già noto per le composizioni musicali che Ricordi vi aveva fatto pubblicare dalla sua succursale, pel bene che ne avean detto le persone che lo avevano avvicinato a Parigi. — Ma di stabilirsi in Inghilterra egli non voleva saperne, nè valeva a persuaderlo l'esempio di Rossini, il quale pochi anni innanzi nel breve soggiorno di cinque mesi col solo cantare ed accompagnare aveva colà messo insieme 175000 franchi che furono il primo nucleo della sua fortuna avvenire. Tuttavia di veder Londra aveva gran desiderio ed all'entrare dell'estate del 1831 si decise ad andarvi per un paio di mesi

coll'intenzione di far poi ritorno in Italia e al teatro.

Andò per due mesi, rimase tre anni e vi ritornò due altre volte ancora. — Giunse in Londra nel cuor della *season* quando l'eletta società inglese convenuta alla città dalle abituali sue residenze, viveva in mezzo alle feste, ai teatri, ai concerti di cui Paganini formava la più grande attrattiva. La contessa d'Appony, la duchessa d'Hamilton che aveva conosciuta a Parigi, Lord Burgersh, già ministro britannico a Firenze ove aveva scritta e fatta rappresentare un'opera in musica intitolata *il Torneo*, il barone Neumann aprirono al Vaccaj le porte di quella società, la quale lo accolse con gli onori che l'inglese, sebbene dotato di natura meno entusiasta e forse di sentimento meno artistico che non abbiano altri popoli, sa rendere più che ogni altro al vero merito.

Talune *ariette* nuove che Vaccaj diede alla luce, con largo profitto e con grande successo, le insistenze che da ogni parte gli venivano fatte per aver lezioni, il consigliarono a modificare il piano che s'era formato, e non eran passati due

mesi dal giorno del suo arrivo ch'egli scriveva alla famiglia: « Io mi trovo sempre più contento « d'essere quì venuto giacchè non solo vedo i pre- « senti vantaggi, ma la speranza avvenire, e pia- « cemi aver seguito l'impulso ch'ebbi di lasciar Pa- « rigi. » Alla stagione di Londra tenne dietro quella della campagna e delle caccie, e dopo le feste per l'incoronazione del nuovo re troviamo Vaccaj a Sudborne Hall residenza del marchese di Hertford il quale l'aveva fatto richiedere se avrebbe voluto accompagnarlo colà durante la villeggiatura per darvi lezione di canto alle due sue figliuole. — Larghissime le condizioni, e l'ospitalità principesca e la vita splendida gli ricordavano i mesi passati e Frohsdorf presso l'ex regina di Napoli: altro compito non aveva oltre quello di dar lezione alle figlie del marchese, le quali non amando il solfeggiare si limitavano a ripetere battuta per battuta ciò che il maestro cantava. Spesso ebbe occasione di trovare negli stranieri una uguale contrarietà ai principî del canto, e ciò gli fece scorgere fin d'allora quanto utile sarebbe comporre una serie di esercizi in cui le difficoltà e l'aridità delle regole fossero temperate da una bene

adattata melodia; concetto che mise in esecuzione più tardi quando pubblicò il *Metodo pratico* di cui a suo tempo discorreremo.

Intanto le molte ore di cui poteva disporre occupava ne'studi suoi prediletti, nella composizione di nuove *romanze*, finchè aperte le caccie convenne a Sudborne Hall il fiore di Londra e così Vaccaj contrasse nuove conoscenze in quella eletta riunione della quale faceva parte anche il duca di Wellington che al suo cantare prendeva singolar diletto e spesso gliene faceva preghiera. Il soggiorno presso il marchese di Hertford gli fu quindi oltremodo giovevole e quando rientrò in Londra si vide vieppiù desiderato e cercato tanto che abbandonò ogni pensiero di far ritorno in Italia: nè fu questo effetto di moda o cosa del momento chè durante la sua lunga dimora in Inghilterra crebbe sempre in riputazione, ed in qualunque parte si recasse continue erano le domande che gli giungevano per lezioni o concerti sia pubblici che privati. Tali faccende occupavano siffattamente la sua giornata che offertogli al principio del 1832 il posto di maestro di composizione al Conservatorio rifiutò perchè gli avrebbe tolto un tempo che

per i molti impegni suoi gli era prezioso, ed accettò soltanto l'incarico di insegnarvi il canto italiano, impiego che era retribuito a lezioni e non a stipendio fisso.

Intanto la Grandolfi, contralto, scritturata al King's Theater per la stagione di primavera aveva scelto pel suo esordire *Giulietta e Romeo* e la direzione del teatro pregava Vaccaj di dirigerne le prove. Fosse incuria o mal animo ch'altri avesse contro di lui, certo è ch'egli si trovò di fronte a cento contrarietà le quali sembravano congiurare contro il buon successo della sua opera: e prima fu l'ostinazione dello stesso impresario signor Mason di non voler chiedere lo spartito agli editori che lo possedevano. La duchessa di Cannizzaro per deferenza al Vaccaj lo prestò onde ne fossero copiate le parti, lavoro che fu tratto in lungo oltre ogni dire.

Vaccaj si adoperava in tutti i modi per vincere ogni ostacolo: annunziavasi prossimo l'arrivo di Bellini ed era suo desiderio che *Giulietta e Romeo* fosse intesa prima dei *Capuleti e Montecchi* ove il maestro in talune situazioni simili nei due libretti erasi forse mostrato meno originale che

nelle altre sue bellissime composizioni. La prima rappresentazione ebbe luogo la sera del 10 aprile colla Grandolfi, la Demeri, quella stessa per cui era stata scritta, Mariani e Curioni, ed il pubblico rese giustizia all'opera del Vaccaj la quale ebbe un esito felicissimo, dovuto alla bellezza della musica e non alla esecuzione, imperfetta specialmente nella parte di Romeo. « Doppia soddisfazione dun-
« que per me, » egli scriveva alla famiglia « che
« ebbi tante contrarietà prodotte da invidia; chè
« dopo due mesi di tempo che si avrebbe potuto
« avere mi hanno fatto stentare le copie della mu-
« sica, e per conseguenza le prove: così che i co-
« risti hanno dovuto imparare il primo atto in cin-
« que giorni ed il secondo in due, ed io non ho po-
« tuto fare che una sol prova di tutta l'orchestra
« nell'istesso giorno del martedì (giorno della
« rappresentazione). Come potete immaginare la
« prova non andò bene e con tutto ciò non si volle
« differire la rappresentazione stante la prossima
« settimana santa, ed io stesso non volli per pun-
« tiglio. Quindi vedendo necessaria la mia pre-
« senza in orchestra volli dirigere io, ed in verità
« fui secondato da tutti i professori d'orchestra

« chè per parte loro l'esecuzione fu buona. La « musica produsse il suo effetto ed io fui chia-« mato sulla scena dopo l'opera. »

L'opera fu tutta applaudita, ed in talune sue parti siffattamente entusiasmò che ne fu domandata la replica come dell'appassionato *duetto* fra Giulietta e Romeo. I giornali di Londra fanno fede di tal favorevole incontro ed unanimi il *Morning post*, l'*United Kingdom*, e l'*Age* encomiano la ricchezza del canto, la musica piena di immaginazione ed in alcuni punti sorprendentemente bella. — Non mancò invero chi volle detrarne i pregi; ma a mostrare da qual animo e da quali criteri essi fossero inspirati basti il giudizio che ne diede il *Morning herald* del 16 aprile. « L'ul-« tima scena delle tombe dei Capuleti è quella in « cui l'opera è meno fortunata; non è trattata « con valore nè termina in modo che colpisca o « che impressioni; infatti la catastrofe di Romeo e « Giulietta è un soggetto di speciale difficoltà per « un compositore di opere. » Quella scena fu con molto plauso ripetuta in un concerto che Vaccaj diede il 20 luglio di quell'anno insieme con Cesare Emiliani distintissimo violinista di Bologna

e cogli stessi artisti del King 's Theater. — Riprodotta in seguito a più riprese dalla Grisi, dalla Malibran, da altri artisti, sia in teatro, sia in concerti, il ricordo di quella musica inspirata è sempre vivo in Inghilterra come vivo ed onorato vi è il nome dell' autore.

Vaccaj non rimaneva costantemente in Londra: al termine della *season* ne partiva per recarsi sia presso alcuna delle famiglie che lo invitavano alle loro residenze in provincia, sia nei posti ove la società ch' egli frequentava aveva i suoi ritrovi: così nell' autunno del 1832 lo vediamo di nuovo a Sudborne Hall, nel successivo inverno a Brighton ospite della duchessa di Cannizzaro, ed aveva già in mente di fare una più lunga escursione in Iscozia ed in Irlanda.

A Brighton eravi allora la corte, e presentato dalla sua ospite alla regina, questa accoltolo nel modo più lusinghiero, volle sentir cantare da lui e replicatamente il *Lamento sulla tomba di Walter Scott* ch' egli aveva di recente composto per la morte di quel illustre. Quel *lamento* fa parte della copiosa raccolta di composizioni per camera date alla luce da Vaccaj e per le quali erasi acquistato bel nome

anche prima di lasciar l'Italia. Fin da quando, disgustato delle sorti del teatro, erasi deciso a Venezia di dar lezioni di canto aveva cominciato a comporre alcune canzoni le quali sebbene non pubblicate erano a gara cercate e trascritte. Più tardi, quando lasciato Trieste fece ritorno al teatro, si determinò a farne stampare le migliori e comparvero successivamente due serie di sei ariette ciascuna, l' una per *m. s.* dedicata a Chiara Minerbi, l' altra per *s. e m. s.*, dedicata all' amico Kandler. Qual successo avessero lo mostrano le lettere del Ricordi, il quale avendole fatte contemporaneamente pubblicare a Londra, non gli lasciava requie perchè gliene desse altre: Kandler poi gli scriveva da Vienna che le sue ariette erano a tutti gradite, che ognuno gliele voleva sentire ripetere, e che si trovavano sul leggìo di ogni cultrice del canto.

Nel tempo che dedicò esclusivamente al teatro gli mancava l'agio e l' opportunità per continuare in quel genere di composizione e vi fu una lunga sosta, fino a che recatosi a Parigi altre ne diede alla luce per mezzo del Pacini, ed a quel periodo appartengono *Verginella desolata,* la *Solitudine*,

la *Spina, Giovinetta pellegrina* (tolta dal terzetto *Ildegonda*) non che taluni *duetti* per camera i quali furono anche più accetti delle *ariette.* Fin che rimase a Londra continuò sempre a pubblicarne e ne compose grandissimo numero, notevoli tutte per l'originalità, per la spontaneità, per la freschezza della melodia. — Poesie non gli mancavano chè molte gliene venivano offerte, molte ne componeva egli stesso non avendo mai rinunziato al verseggiare cui fin da giovinetto aveva avuto così gran passione. La musica poi gli era così facil cosa che sovente la improvvisava nelle stesse case degli editori che le acquistavano pagandole lautamente e le pubblicavano certi dell'incontro che avrebbero avuto. Ed erano invero canzoni così variatamente piacevoli, e racchiudevano tali pregi da renderle ricercatissime e di sicuro effetto; in esse la melodia risponde sempre mirabilmente al sentimento e gli autori stessi delle poesie ebbero talvolta a confessare che il concetto ne aveva meglio espresso Vaccaj colla musica che non essi colla parola. Eccitamento a farne di nuove era anche il potersene giovare per le stesse lezioni di canto essendo le sue ariette

adattatissime per l'insegnamento e per abituare la voce a difficoltà progressive; e difatti fra quelle scritte a Londra alcune furono scelte e più tardi pubblicate da Ricordi col titolo di « *Dodici ariette da camera per l'insegnamento del bel canto.* »

Conosciuto e ben accolto ovunque spesso ne dedicava a chi gli era cortese, agli amici, ad artisti; — alla duchessa d'Hamilton dedicò *Cara consolati*, la *Notte*: alla duchessa di Cannizzaro la *Rondinella, Mia Nice ah! vien;* a Lord Burghersh un coro a quattro voci *O figli miseri.* — Quando l'amico suo M^r^ Ratcliffe ebbe il grado di Capitano scrisse la *Pastorella,* allorchè fu promosso maggiore, il *Gelsomino:* i nomi di Rubini, della Lalande, della Degli Antoni, di Elena Viganò figurano sulle romanze *Verginella desolata, Babet* il *Zeffiro, Ella m' ama*, — e così a poco a poco formò una ricca raccolta di composizioni per camera da tutti pregiata e rammentata con onore.

Era appena ritornato da Brighton quando Vaccaj ebbe lettere da Parigi che gli annunziavano come *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini colà rappresentati avessero avuto un successo contrastato fino che la Direzione erasi determinata di

sostituire all'ultima parte quella di *Giulietta e Romeo.*

Tale sostituzione era stata fatta per la prima volta pochi mesi innanzi dalla Malibran quando nell'Ottobre del 1832 era andata a Bologna per cantarvi colla Schoberlechner l'opera di Bellini. — Quanto opportunamente il dice la *Gazzetta di Bologna* del giorno 29 di quel mese aggiungendo al resoconto dello spettacolo che « avvedutezza ben calcolata ebbe la Malibran nello « scegliere la musica di Vaccaj per l'ultima « scena delle tombe. » — Taluni biografi del Bellini nel parlare di questa sostituzione lo fanno con parole severe e, potrebbe anche dirsi, piene di acrimonia, quasi che non fosse del pari fatto torto ad ambedue i maestri: eppure rispettabili testimonianze assicurano che non fu il capriccio quello che la suggerì alla Malibran, ma bensì lo stesso Rossini. Ciò fu asserito a chi scrive queste memorie dal cav. Massone di Napoli, ora console generale d'Italia a Tiflis, conoscitore di musica, il quale lo apprese in quel tempo da quelli stessi maestri che facean corona a Rossini; ed è confermato dal sig. Fayet di Parigi, che ricordando questo fatto

in una lettera diretta allo stesso cav. Massone in data 22 gennaio 1880, dice: « Io mi trovava pre-
« cisamente in Bologna quando andò in scena
« l'opera *Giulietta e Romeo* (*Capuleti e Montec-
« chi*) colla Malibran che aveva conosciuta perso-
« nalmente in Roma ed in Napoli, secondo io credo
« avervelo narrato pel passato: mi rammento per-
« fettamente ancora quanta riuscita ebbe il 3° atto
« del maestro Vaccaj, sostituito al 2° di Bellini
« *dietro consiglio di Rossini:* mi rammento aver
« sentito con piacere l'opera la *Pastorella feu-
« dataria.....* » Vuolsi anche che Bellini si indispettisse della cosa: saputo però da qual parte il suggerimento era venuto, non solo dimise ogni risentimento, ma, dando nuova prova di quella rara modestia che in esso ognuno conobbe, avrebbe in seguito fatto suo un eguale consiglio.

Certo è che quella sostituzione divenne di moda, nè v'ebbe artista che all'adagio di Bellini non preferisse l'altro *Ah! se tu dormi svegliati* compresa la stessa Grisi per la quale i *Capuleti e Montecchi* erano stati composti. Contr'essa scrisse le più acerbe parole Felice Romani quando nel carnevale del 1836 li cantò a Torino e l'arti-

colo pieno di spirito e di fiele allora pubblicato nella *Gazzetta piemontese* del 18 gennaio in cui attribuisce quella sostituzione all' opera del *capriccio* ch' erasi valso della *fama* della Malibran per invadere ogni mente, mostra quanto l' accoppiamento dei due spartiti fosse divenuto universale.

Anche al giorno d' oggi la sostituzione è mantenuta, e lo fu pure nella traduzione francese dell' opera di Bellini fatta dal Nuitter ed eseguita alla *Grande opera* il 29 agosto 1859; anzi fin da principio la si considerò cosa talmente passata in giudicato che nel rappresentare i *Capuleti e Montecchi* spesso si mancò di darne avviso al pubblico ed il sig. Felix Clément, chiaro autore del libro *Les musiciens célèbres,* nello scrivere in data 11 giugno 1880 al predetto sig. Fayet sulle opere del Vaccaj soggiunge « Je ne vous rappellerai pas le « succès de son acte des tombeaux qui a fait le « succès de l' Opéra de Bellini (comme s' il n' au« rait pas suffi au maître sicilien d'être l'heureux « auteur de la *Sonnambula* et de *Norma)* rien « qu' à cause de cette injustice dont le publique « n' est pas responsable, puisque le nom de Vac« caj était presque toujours omis sur l' affiche. »

Nel 1833 i *Capuleti e Montecchi* furono a più riprese rappresentati a Parigi e sempre sostituendovi l'ultima parte della *Giulietta e Romeo.* — Gli amici ne scrivevano a Vaccaj dicendogli del grandissimo incontro di quella scena, il suo nome esser sempre più rammentato a Parigi, si facesse vivo e cogliesse quel propizio momento per decidersi a scrivere pel teatro francese. — Mosso da tali eccitamenti riprese allora il lavoro dell'*Atala,* libretto di Austier, che aveva portato seco di Francia, e del quale aveva già musicato alcuni tratti quand'era a Parigi. Ma non perdurò, e di quell'opera non rimangono che pochi e brevi frammenti.

Un lavoro continuato quale è quello della composizione di un'opera mal poteva conciliarsi colle occupazioni del Vaccaj, il quale per i molti impegni suoi non poteva dedicarvi che poco tempo ed interrotto. Oltre a ciò, intieramente dato alle lezioni che sempre crescevano in numero recandogli grandissimo vantaggio, la sua mente era più che ad ogni altra cosa rivolta all'insegnamento, ed aveva già immaginato e posto mano al *Metodo pratico di canto* del quale abbiamo già fatto cenno indicando le circostanze che glie ne

avevano suggerito l'idea. Quale ne fosse l'intendimento lo spiega egli stesso nella breve prefazione che lo precede; coll'adattare agli esercizi preliminari del canto strofe del Metastasio, anzi che voci prive di senso, Vaccaj proponevasi non solo di evitare per quanto fosse possibile il tedio dei solfeggi e renderne quindi lo studio più attraente, ma di facilitare eziandio specialmente agli stranieri il modo di sillabare cantando e dimostrar loro come unire le sillabe differentemente da quello che si apprende dai maestri di lingua.

Quel metodo consta di 15 lezioni graduali: egli peraltro lo considerava come la prima parte di un metodo più esteso nel quale avrebbe tenuto presenti i diversi generi di voce: ed al suo amico Bennati il quale gliene dimostrava l'opportunità, rispondeva: « Io mi riservo di ciò fare in altro « libro ove dividerò non solamente le differenti « qualità di voci, ma procurerò per quanto sarà « possibile di unire la teoria alla pratica, giacchè « stimo inutile, nel canto principalmente, il par- « lare della teoria soltanto quando non si insegni « il modo di usarla; ed allora mi permetterai che « io mi serva anche del tuo nome su quanto hai

« detto nella tua memoria intorno all' organo della
« voce. Lo scopo del mio presente metodo pratico
« mi sembra chiaramente esposto nel discorso che
« lo precede, ancorchè breve, e per poter servire a
« quasi tutte le voci, ho dovuto per necessità li-
« mitarmi ad una estensione quasi generale. Una
« delle principali difficoltà del canto è l' unione dei
« due registri di voce quando non si possieda na-
« turalmente; un dilettante che fosse condannato
« dal maestro a non cantare finchè non ne ottenga
« la perfetta maniera si annoierebbe prima di co-
« minciare: sembrami dunque miglior avviso il
« disporlo allo studio per una via più dolce e fa-
« cile; chè se naturalmente sarà dotato del sopra-
« detto dono potrà servirsi delle medesime regole
« da me dimostrate, in tutta l' estensione della
« sua voce.

« È vero che per lo più tutti i metodi di canto
« sono un composto dei medesimi esercizi per dif-
« ferenti generi di voce, e terminate le scale ed
« altri passaggi, copiati l' uno dall' altro, viene
« una serie di solfeggi ove le grazie che appar-
« tengono al canto non sono una dall' altra sepa-
« rate. Io ho creduto necessaria una tale separa-

« zione, appunto perchè non tutti avendo le me-
« desime disposizioni, dovrà ognuno attenersi a
« quelle lezioni che sono nella natura de' suoi
« mezzi; e dagli esempi esposti si vede che anche
« una sola grazia del canto può bastare qualche
« volta per piacere.

« Per facilitare agli stranieri il modo di silla-
« bare cantando, pensai di dimostrare come unire
« le sillabe differentemente da quello che impa-
« rano dai maestri di lingua italiana, mentre essi,
« ho rimarcato, fanno una scrupolosa attenzione a
« servirsene nel canto, come se ivi si compitasse.
« In quanto alla difficoltà di dire alcune parole,
« come sarebbe *tutto,* non può esser tolta che dalla
« voce viva di un precettore ed io avrei fatto un
« dizionario inutile nel numerarle.

« Eccoti in succinto le ragioni per cui non ho
« creduto di estendermi di più nelle mie quindici
« lezioni del *Metodo pratico.* »

Questo metodo, cui fece poi un' appendice di 12 esercizi e 24 cadenze, pubblicato prima per conto del Vaccaj poi, presente l' autore, dal Traupenas a Parigi ed acquistato più tardi dal Boosy in Inghilterra e da Ricordi in Italia, rispose per-

fettamente allo scopo pel quale Vaccaj lo aveva composto. Esso venne giudicato di una utilità veramente pratica tanto che spesso fu ed è preferito agli altri molti e buonissimi metodi esistenti, e ciò non solo in Inghilterra ed in Francia, ma anche in Germania ove Ricordi, per corrispondere alle numerose domande che gli erano rivolte, diede facoltà di stamparlo in tedesco nel 1848.

Quel lavoro trattenne Vaccaj a Londra più lungamente che non avrebbe voluto, obbligandolo a ritardare il viaggio che aveva l'intenzione di fare in Iscozia ed in Irlanda. — Cesare Emiliani era in Edimburgo e lo sollecitava a raggiungerlo per prender parte ad un concerto ch'egli aveva già annunziato promettendo il suo concorso, e che ebbe poi luogo a mezzo dicembre. Ebbe ovunque le più liete accoglienze e sebbene con quel viaggio Vaccaj avesse massimamente in animo di prendersi qualche riposo e visitare quelle parti d'Inghilterra che non conosceva, pure tanto in Edimburgo che a Dublino si vide costretto a cedere alle insistenti preghiere dei moltissimi che non volevano perdere l'opportunità per avere qualche lezione da un maestro di tanto nome. Così impiegò gran parte

del mese che passò con Emiliani; questi non lo seguì a Dublino ove giunse il primo giorno del 1834 ed ove si trattenne più lungamente che non avesse fatto in Iscozia. Là diede per conto suo un concerto e sorprese coll' improvvisare il canto e l' accompagnamento di una poesia che gli venne consegnata da una signora dell' uditorio. « La novità della cosa » scriveva il giornale *The evening packet* del 30 gennaio, « non poteva non destare « un profondo interesse in tutti coloro che, come « noi, ascoltavano per la prima volta una poesia « messa in musica e cantata a prima vista. » Se Vaccaj avesse voluto o potuto dedicare a quel suo giro un più lungo tempo ne avrebbe ritratto utile grandissimo tanto era universale il desiderio di aver lezioni da lui: ma gli affari suoi lo chiamavano a Londra e sulla fine di febbraio partì da Dublino coll' animo di ritornarvi nell' inverno venturo.

Aveva pur vivo desiderio di rivedere la famiglia, e si proponeva di soddisfarlo al cadere dell' estate: entrò anche in trattative per scrivere un' opera alla Fenice in Venezia, e sperava di esser chiamato a comporre per la Scala (ove la Ma-

libran era stata dal Visconti scritturata per tre anni) cosa che Vaccaj avrebbe molto ambito, quell'artista essendo considerata il talento più raro del giorno. Quelle trattative andarono a vuoto, ed altre proposte che gli vennero poi fatte pel teatro san Benedetto a Venezia Vaccaj non volle accogliere: ma tale risultato non modificò in nulla il progetto di far ritorno in Italia, sebbene gli affari suoi che andavano di bene in meglio lo consigliassero piuttosto a non lasciar l'Inghilterra.

La *season* fu in quell'anno oltremodo brillante, ravvivata nel mese di giugno dalle feste che ogni 50 anni vengono fatte in Londra in onore del maestro Häendel il quale avendo passata la miglior parte della sua vita artistica in Inghilterra, gli inglesi consideravano come dei loro sebbene di origine sassone. Tale commemorazione ebbe luogo a Westminster e durò quattro giorni eseguendovisi il suo oratorio il *Messia* con un insieme di 650 fra suonatori e cantanti. — Ma gli ultimi giorni che Vaccaj passò a Londra furono funestati dalla più crudele delle sventure: il padre suo ch'egli tanto amava e desiderava rivedere ammalò di violenta febbre e quasi contemporaneamente

all' annunzio della malattia gli giunse quello della morte. Il viaggio cui si accingeva divenne allora una triste preoccupazione, e quanto prima gli tardava di arrivare, tanto allora lo intraprese a malincuore, chè non gli reggeva l' animo al pensiero di non ritrovare suo padre.

Durante il soggiorno fatto da Vaccaj in Francia ed in Inghilterra l' arte musicale aveva progredito fiorentissima in Italia e massimamente per opera di Bellini e di Donizetti. — Bellini, del quale Rossini ebbe a dire che aveva cominciato ove egli aveva finito, composti a Venezia i *Capuleti e Montecchi* trovò poi nei semplici canti delle setaiuole di Moltrasio, sul lago di Como, l'ispirazione per quel soavissimo idillio che è la *Sonnambula* colla quale fece vibrare le più delicate fibre a quanti accorsero al teatro Carcano nel marzo del 1831. Per lo stesso teatro nella stessa stagione Donizetti aveva scritto poc' anzi *Anna Bolena,* opera colla quale entrò nel periodo più splendido della sua vita artistica: e, come se fra i due maestri si fosse aperta da quel momento nobilissima gara, mentre Bellini nei successivi car-

nevali colla *Norma* a Milano e colla *Beatrice di Tenda* a Venezia saliva rapidamente a quell'altezza cui seppe giungere. Donizetti profondeva a larga mano i tesori del suo fertile genio nel *Elixir d'amore* a Milano, nella *Sancia di Castiglia* a Napoli, nel *Furioso* a Roma, nella *Parisina* a Firenze, nella *Lucrezia Borgia* colla quale ebbe principio alla Scala il carnevale del 1833-34 e che egli si prestò a scrivere invece di Mercadante gravemente ammalato di occhi.

Questi reduce nel 1830 dalla Spagna e dal Portogallo ove aveva ravvivate le buone tradizioni lasciatevi da Carlo Coccia, era ritornato alle scene italiane vestendo di nuove note pel teatro San Carlo il dramma *Zaira* che Bellini aveva già posto in musica per quello di Parma con successo non fortunato. — Quest' opera e i *Normanni a Parigi* rappresentata a Torino nell' agosto del 1831, furono le due che ebbero esito felice, specialmente la seconda, mentre così non fu dell'*Ismailia* del *Conte di Essex*, di *Francesca Donato*, composte in seguito pei teatri di Milano e di Torino. Sembrava che egli fosse entrato in una fase non favorevole, ed altrettanto può dirsi di Pacini del quale soltanto il

Corsaro e l'*Ivanohe*, composti l'uno a Roma pel carnevale del 1831, l'altro a Venezia nel successivo, ebbero un'accoglienza veramente buona. — Egli stesso nelle sue memorie racconta le sorti poco fortunate delle altre opere che scrisse posteriormente « cominciai a conoscere » esso dice « che « io doveva ritirarmi dalla palestra. — Bellini, il « divino Bellini, e Donizetti mi avevano sorpas- « sato » e si ritirò a Viareggio ove aprì un liceo musicale e costruì un teatro cui dedicò poi ogni sua cura.

Luigi Ricci invece dopo una serie di opere delle quali non aveva avuto ragione di chiamarsi troppo soddisfatto, ne prendeva bella rivincita alla Scala nell'autunno del 1831 con *Chiara di Rosenberg* che gli diede nome di grande maestro: e quasi avesse attinto dal successo nuovo vigore progredì di trionfo in trionfo a Parma col *Nuovo Figaro*, a Milano nel 1833 coi *Due Sergenti*, nell'anno seguente coll'*Avventura di Scaramuccia* ed a Torino cogli *Esposti* opera che fece poi il giro dei teatri d'Italia.

Ne furon questi soltanto i Maestri che presero parte al movimento di quello splendido periodo

musicale: Generali, già direttore della cappella di san Gaudenzio a Novara, scriveva nel 1831 il *Romito di Provenza* ma non con esito felice; Coccia il quale reduce da Londra non aveva avuto fortuna coll'*Orfano della selva* nè con *Enrico di Monfort,* correva sorte migliore coll'opera *Caterina di Guisa* rappresentata alla Scala nel carnevale del 1833: Pavesi, maestro di cappella a Crema, componeva nel 1831 per la Fenice a Venezia l'ultimo suo lavoro teatrale *La Muta di Portici*, ed a questa triade che ricordava le glorie dell'epoca anteriore alle riforme rossiniane, univasi la schiera dei nuovi maestri, e fra questi Lauro Rossi sembrava lasciarsi indietro ogni altro, fortunato compositore di opere giocose a Napoli, a Roma, a Milano ove nell'autunno del 1834 scrisse per la Scala la *Casa disabitata* conosciuta ora col titolo de'*Falsi monetarii.*

La crescente fama di Bellini e di Donizetti si estese rapidamente fuori d'Italia e colla fama l'ammirazione. L'eco di tanti trionfi che si avvicendevano sui nostri teatri aveva raggiunto Vaccaj in Inghilterra: là erasi trovato con Bellini nella primavera del 1833, aveva inteso la *Norma* e la

Sonnambula cantate da Giuditta Pasta, ed erasi fin d' allora sentito rivivere il desiderio di far ritorno al teatro: quel desiderio crebbe giunto ch'egli fu in Italia.

Ma sembrava che la sventura avesse preso stanza nella sua famiglia: alla morte del padre tenne dietro quella della cognata e di una nipote, ed il tempo che passò a Pesaro, trascorse nella tristezza. Tali circostanze ve lo trattennero più ch' egli non volesse rimanervi; sua madre non voleva lasciarlo partire, anzi desiderava che cessasse dal viver solo e sempre lontano e lo esortava con insistenza a prender moglie. Egli prestava orecchio volonteroso a quei consigli; nella sua vita aveva spesso provato momenti di stanchezza e di isolamento, ed allora un ugual pensiero eraglisi presentato alla mente, nè mai disgiunto dal ricordo di Giulia Puppati che aveva sempre vivo nel cuore.

Sapeva che rifiutati vantaggiosi partiti essa era ancor libera, che mesi e mesi aveva passati nel prestar pietosa assistenza ai genitori nell' ultime loro malattie, che rimasta sola dimorava ora a Castelfranco col fratello, ora con gli zii Cabianca a Vicenza, ora con una sorella maritata ne' Borgo-

gnoni a Bologna. — Al Viezzoli spesso nelle sue lettere ne aveva chiesto notizie e gli scriveva esser quella la donna che sovra ogni altra stimava, quella cui, decidendosi ad accasarsi, si sarebbe prima rivolto. I suggerimenti materni lo fecero allora decidere ed al Viezzoli si diresse perchè gli aprisse la via alla riconciliazione. — Partì da Pesaro alla metà di gennaio del 1835 per far ritorno in Inghilterra, rivide la Puppati a Bologna, e il loro matrimonio fu stabilito pel venturo agosto.

Aveva già ricevuto per parte del Merelli l'invito di scrivere un'opera per la Scala nel carnevale del 1835-36, ed al suo passaggio per Milano strinse il contratto per 5700 lire obbligandosi egli di provvedere il libretto, l'impresa assicurandogli la Malibran. —

Trovò Parigi tutta piena del nome di Bellini e di Donizetti: l'uno aveva da pochi giorni messo in scena con grandissimo successo i *Puritani*, l'altro stava provando allora *Marino Faliero*, opera appositamente composta per quel teatro italiano. Anche allora vi fu chi volle indurre Vaccaj a fermarsi a Parigi: ma ad esso tardava di giungere in Inghiterra; già si doleva che l'involonta-

rio ritardo lo costringesse a rinunziare al progetto di ritornare a Dublino, la stagione dei concerti volgendo al termine e non volendo perdere anche il vantaggio della stagione di Londra.

Suo primo pensiero fu di trovare chi gli scrivesse il libretto per Milano. — A Torino aveva riveduto Romani ed erano ritornati amici: anzi sembrava che questi fosse disposto a fornirgli il nuovo libretto, ma l'impegno che aveva già con Bellini di comporne due altri per lui, ed i molti studi cui era dato ne lo distolsero: Vaccaj vedendo passare il tempo senza che gli portasse una sicura risposta si rivolse al conte Carlo Pepoli autore dei *Puritani* e di comune accordo scelsero per argomento *Giovanna Gray*.

A Londra era corsa voce che più non tornasse e n'ebbe accoglienza anche più festosa. « Io sono tanto occupato » — scriveva al Viezzoli — « che « non ho che poche ore di riposo nella settimana, « ciò durerà al più due mesi ancora. Il libro si « sta lavorando ma lentamente. » — Ora che aveva posto l'animo ad altro stato non si vedeva più volontieri così lontano, ed anelava di far ritorno in Italia. « Londra non mi sembra più quella

« stessa degli anni scorsi: non posso tollerarne
« più nè il clima, nè i costumi, nè il vitto: ora che
« ho formato nella mia mente un altro sistema
« di vita, che una cara compagna mi attende, la
« mia solitaria stanza mi dà una noia sempre co-
« stante. » Il pensiero del libretto lo preoccupava,
passavano le settimane, il mese di luglio era già
incominciato, egli si trovava alla vigilia della par-
tenza e non l'aveva ancora ricevuto. Credeva che
Giovanna Gray fosse tal soggetto da dover esser
gradito alla Malibran la quale avrebbe potuto figu-
rarvi nella pienezza de' suoi mezzi: invece non fu
così, e meno ancora lo fu all'impresa avendo questa
stabilito di far rappresentare nello stesso carnevale
Maria Stuarda di Donizetti e non volendo met-
tere in scena due opere la cui azione si svolgesse
nella corte inglese. Tali notizie giunsero al Vac-
caj quando era sul punto di lasciar Londra: l'im-
presa lo pregava (obbligarlo non poteva) di prov-
vedersi d'altro libretto, pronta ad accrescere la
somma convenuta nella scrittura se fosse Romani
il poeta.

Con questo pensiero Vaccaj giunse a Milano,
portando seco il dramma *Giovanna Gray* quasi

compiuto « Eccomi in Milano, » scriveva alla fidanzata, ... « in poche ore che io sono qui ho
« fatto mille cose e sembra che tutto prenda buona
« piega. — Non ho trovato la lettera di Napoli
« e questa sola cosa m' incatena perchè devo de-
« cidermi sul poeta. — Intanto ho combinato
« un' altro affare con questa stessa impresa, ed è
« di trovarmi quì un mese prima, cioè alla metà
« di ottobre, per montare tutta intera la mia
« opera di *Giulietta e Romeo* con qualche cam-
« biamento per madama Malibran, cosa che ho
« accettato ..... Se il poeta di Napoli non verrà
« ho avuto sacra parola da Romani in Torino che
« mi scriverà il libro, cosa che desidero molto:
« intanto mercè il nuovo contratto sopraindicato
« la mia nuova opera del carnevale sarà data per
« seconda, e ciò mi fa molto a proposito perchè
« avrò maggior tempo, e la stagione più è avvan-
« zata più è migliore. — Ora bisogna ch' io mi
« trattenga quì finchè la cosa del poeta è stabi-
« lita poichè senza libro non posso star tran-
« quillo ..... »

Da Napoli ebbe risposta negativa e si rivolse allora a Romani: questi suggerì dapprima *Caterina*

di Svezia, poi cambiò egli stesso non sembrandogli di poterne trarre un buon dramma: prometteva tuttavia di cercare e di fare purchè Vaccaj *si appiccasse all' albero ch'egli avrebbe scelto:* ai primi del venturo settembre gli avrebbe mandato il primo atto del nuovo libretto.

Allora soltanto potè tranquillamente pensare al suo matrimonio ch'ebbe luogo a Castelfranco il 29 agosto; e condottosi a Pesaro colla sposa diede mano a modificare *Giulietta e Romeo* rendendone in alcuni punti più ricca l'istrumentazione, aggiungendovi una cabaletta sulle parole *la tremenda ultrice spada* e rifacendo per intero il duetto fra Romeo e Giulietta nel primo atto pel quale si valse in parte della poesia dei *Capuleti* e *Montecchi*.

Coll' opera così riformata se ne ritornò a Milano e fattala sentire alla Malibran, questa se ne mostrò così contenta che volle assolutamente cantarla prima che la stagione finisse, sebbene l'impresa desiderasse di rimandarne l'esecuzione in carnevale. Essa andò in scena la sera del 17 novembre colla Malibran, colla Schoberlechner, con Pasini, Salvatori e Marini.

Cambiasi nella sua *Cronistoria* dei Teatri di Milano, indica ch'ebbe un esito *buonissimo*, tenendo forse conto della musica soltanto; ma quale esso sia veramente stato lo racconta Vaccaj scrivendo al Viezzoli nel giorno seguente alla rappresentazione. — « Cosa tu dirai quando sa-
« prai che l'opera *Giulietta e Romeo* è andata a
« rotta di collo? tant' è, e la sublime Malibran
« ha dato il sublimato all'opera in modo che il
« pubblico intero ne è rimasto scandalizzato. Essa
« ha pagato il fio de' suoi capricci: non puoi cre-
« dere quanto io la pregassi di cantare la cava-
« tina nel modo in cui io la composi: tutto fu inu-
« tile, ha voluto introdurvi cose tanto estranee al
« soggetto ed al carattere da meritarsi la disappro-
« vazione generale e così fu anche nel duetto con
« Giulietta. Pareva che facesse espressamente per
« farsi fischiare: tutto ciò era stato da me pre-
« detto ed ho quasi piacere che quella indomita
« abbia ricevuto una simile lezione. — Puoi im-
« maginarti lo scoraggiamento che investì tutti
« gli altri attori allorchè videro impallidito l'astro
« maggiore: tutto andò a rovescio e persino la
« grande scena, che per due lustri ha fatto

« piangere tutto il mondo musicale, fu assai pal-
« lida. »

« Altri accessori si unirono poi a contribuire
« al resto, e vi fu un gatto che passò sulla scena
« alla introduzione, una panca che si ruppe nel
« lubbione e fece cadere molta gente, il funerale
« a nero che danneggiò un duetto per se stesso di
« effetto: vedi dunque quanto poco ci vuole a ro-
« vinare qualunque opera fosse anche la migliore,
« e come talvolta i migliori soggetti sono perni-
« ciosi pei loro capricci basati contro il buon senso;
« e credimi che la Malibran ne ha molti di que-
« sti. Oggi, non so sia bile od altro, essa si è
« fatta cavar sangue: almeno ciò si dice, una
« malattia a tempo è buona a riparare molte
« cose..... »

La Malibran ammalò e guarita che fu si rifiutò di ritornare in scena con *Giulietta e Romeo* non volendo riprodursi colla *cabaletta* e col *duetto* quali essa li aveva cantati, nè cedere ai consigli di Vaccaj: eseguì soltanto prima che la stagione finisse l'ultima parte in aggiunta al *Barbiere* o all' *Otello*. Le bizzarrie di quell'artista tenevano molto preoccupato Vaccaj sull'esito della nuova opera ch'egli

stava già componendo, tanto più che Romani non aveva voluto o potuto mantenere le promesse fatte, ed egli in mancanza d'altro libretto erasi trovato nella necessità di decidersi per quello di *Giovanna Gray*, che l'impresa aveva pur dovuto accettare, e già fu detto come a quell'argomento la Malibran si fosse dichiarata contraria.

A questo nuovo lavoro Vaccaj attendeva essendo rimasto a Milano ove prevedeva che si sarebbe definitivamente stabilito. Era vacante all'i. r. Conservatorio di musica il posto di vice censore e sulla fine dell'anno il Direttore conte Sormanni lo interpellò se, proposto e nominato, avrebbe egli accettato quell'incarico. Gliene avevano già tenuto parola in agosto al suo ritorno da Londra, e fin d'allora aveva scorto come, prossimo ad accasarsi, gli tornerebbe difficile di continuare senza sacrifizio nella vita girovaga inevitabile per chi voglia darsi esclusivamente al teatro: sarebbe quindi stato assai vantaggioso per lui che si avverasse la nomina ad un impiego tanto onorevole, in un istituto di così chiaro nome e colla fondata speranza di salire un giorno al grado di Censore allora occupato dal maestro Ba-

sily. Fin d'allora, dunque, non erasi mostrato alieno dall' accettare, e poco dopo che gliene venne fatta formale proposta, assunse pure l' incarico di maestro di bel canto all' i. r. Collegio delle fanciulle a san Filippo, posto che gli era stato offerto portandone l' assegno da 1500 a 2000 lire e lasciandogli facoltà di farsi sostituire quando dovesse assentarsi.

Era intanto incominciato il carnevale, e non sotto buoni auspici: la *Maria Stuarda* di Donizetti, il quale pochi mesi innanzi aveva raccolto nuovi allori in Napoli con *Lucia di Lamermoor* ed altri ne stava raccogliendo allora col *Belisario,* non ebbe in Milano esito favorevole, e gli onori della Scala furono fatti in massima parte dalle opere di Bellini, che rapidissima malattia aveva nel precedente autunno rapito all' arte in Puteaux presso Parigi, con universale compianto. — *Giovanna Gray* di Vaccaj, già destinata per seconda opera della stagione, non potè esser pronta così presto e andò in scena nella sera del 23 febbraio cantata dalla Malibran, da Reina, Marini e Marcolini.

« Ti do notizia del successo dell' opera » scrisse

Vaccaj al Viezzoli, « rappresentata finora per due « sere, ed ho atteso la seconda rappresentazione « perchè l'esecuzione della prima sera non fu « tantò felice anche per parte della Malibran: non « però per cattiva volontà, ma per un orgasmo si « forte che le toglieva parte de' suoi mezzi. Nulla « ostante questo nella prima sera fu applauditis- « sima la grande introduzione e l'adagio del « primo atto, tutto il secondo atto composto di « un duetto fra tenore e basso: il terzo fu ascol- « tato con molta attenzione ed alla fine del se- « condo e terzo atto la Malibran fu chiamata fuori. « — Ieri sera poi fu di più applaudita la cavatina « della Malibran in forza di una migliore esecu- « zione ed il terzo atto fece un furore. — La « Malibran si distinse da grande artista e fu « ripetutamente chiamata sulla scena..... »

Eppure non vi fu altr' opera di Vaccaj che sotto l'impressione della prima sera fosse così male giudicata sia pel libretto sia per la musica. Dell' uno dissero cattivi i versi, mal trovate le situazioni, dell' altra biasimarono « il canto straordina- « riamente ornato di abbellimenti e ridotto al « solo merito delle difficoltà » i recitativi senza

carattere, una certa tinta lieta male in armonia coll'azione: biasimarono la *cavatina* di Reina nella cui tessitura le note di petto erano unite al falso, quella della Malibran per le troppe fioriture, il *finale* del primo atto, il *quartetto* per l'accompagnamento vivace. « Il maestro Vaccaj, che mani-
« festa una energia di composizione, una robu-
« stezza di pensieri, una pienezza di armonia e
« di accordo nei cori, nei pezzi a più voci, di ma-
« niera che ieri sera non potevasi a meno di ap-
« plaudirlo pel coro d'introduzione, per l'insieme
« della terza scena, e per l'altro coro della scena
« nona dell'atto primo, egli che manifestò buon
« gusto, sentimento e commozione di affetti nel
« terzo atto di *Giulietta e Romeo*, non ha che a
« prender lume dalle cose sue medesime per ac-
« contentare un pubblico costantemente impar-
« ziale, conviene pur dirlo, nel palesare la scelta
« e il genere musicale che più aggradisce. »

Così la *Gazzetta di Milano* più cortese degli altri giornali: ma *Giovanna Gray* giudicata severamente dopo la prima rappresentazione, nelle successive fece strada negli animi guadagnando terreno ogni sera, ed un mese più tardi quando

Vaccaj ritornò a Milano dopo aver accompagnato la moglie a Pesaro, trovò che la cantavano ancora alternandola con altre opere, che piaceva moltissimo e che il terzo atto era considerato lavoro da poter stare alla pari con quello di *Giulietta e Romeo.*

La proprietà di questo spartito divenne poi oggetto di litigio fra il Merelli e gli eredi del Visconti che aveva allora l'impresa della Scala e che miseramente morì poco tempo dopo. — Così non fu più rappresentato, e chiesto nel 1839 dall'impresario Lanari per metterlo in scena a Firenze, non potè ottenerlo, la causa essendo tuttora pendente, e non avendo alcuna delle due parti la facoltà di disporne.

La nomina al posto di vice censore dovea necessariamente tardare, la proposta essendone stata fatta a Vienna soltanto da poche settimane, e Vaccaj il quale ben conosceva come in simili facende sogliono passar mesi e mesi prima che una decisione sia presa, volle approfittarne per ritornare un'ultima volta in Inghilterra e porre in sesto gli affari suoi tanto a Parigi che a Londra.

Non vi si trattenne lungamente: desiderava

trovarsi presente alla nascita del suo primogenito ed in luglio lasciò definitivamente l' Inghilterra. — A Londra come Parigi le notizie dell' ultima sua opera lo avevano preceduto e favorevolmente, confermandole poi la stessa Malibran, ed in Parigi aveva allora preso impegno di scriverne una nuova pel teatro italiano ove erano stati recentemente rappresentati *I Briganti* di Mercadante. — Il ritardo avveratosi nella composizione di questa opera per la quale il maestro aveva invano atteso per più mesi il libretto da Romani, fu in parte causa che la Direzione non potè esaurire l' intiero programma in quella stagione, e che l' opera del Vaccaj fosse rimandata all' anno prossimo. — Così egli dovette rinunziarvi quando essendo giunta la sua nomina a vice censore si vide nella necessità di sciogliersi da qualsiasi impegno che lo avrebbe costretto ad allontanarsi da Milano.

In Inghilterra lasciò chiaro nome, desiderio di sè e gli allievi suoi raccomandati a Vincenzo Gabussi di Bologna, il quale insieme con Michele Costa, già direttore del Teatro della regina, col Perugini, col Marras, e con altri maestri che successivamente colà si recarono vi man-

tennero vivi l'amore e le tradizioni della scuola italiana.

Di ritornare a Milano non era allora il caso, sia per esser prossime le vacanze al Collegio di san Filippo, sia per non avere ancora ricevuta la nomina che attendeva. — Avendo invece dovuto recarsi a Roma, gli fu proposto di scrivere un'opera pel venturo carnevale al teatro Valle: la scrittura era pronta, pronto il poeta Ferretti che doveva comporre il dramma, già scelto per argomento o *Le prigioni di Edimburgo*, o *Ginevra degli Almieri*, salvo il beneplacito della censura: nulla mancava tranne le firme, quando Vaccaj fu improvvisamente chiamato a Milano per dar principio alle lezioni nel Collegio, e pochi giorni più tardi prese pur possesso del nuovo suo posto al Conservatorio. Così anche il contratto pel teatro di Roma fu sciolto non essendosi voluto dispensarlo dall'andare egli stesso a metter l'opera in scena.

Si stabilì a Milano colla moglie e col figliuolo ch'eragli nato in agosto e terminò l'anno accingendosi a comporre insieme con Donizetti, Pacini, Mercadante e Coppola (fortunato autore dell'opera *Nina pazza per amore*) una *cantata* in morte di

Maria Malibran da eseguirsi più tardi alla Scala in onore di quella grande artista la quale era mancata in Manchester il 23 settembre, anniversario della morte di Vincenzo Bellini le cui melodie essa aveva impareggiabilmente interpretate. —

1837-1844

Il conservatorio di Milano. — Vaccaj scrive il *Marco Visconti* per Torino. — È nominato Censore. — Scrive la *Sposa di Messina* per Venezia. — Scuola di canto e scuola di composizione in conservatorio. — Esecuzione del *Messia* di Häendel sospesa. — Dimissioni del Vaccaj.

Il conservatorio di Milano non contava, come altri in Italia, una vita di molti anni, ma era rapidamente salito in grande riputazione per i chiari nomi preposti all' insegnamento, per i buoni artisti che erano usciti dalla sua scuola. — Fondato nel 1808, in seguito a decreto 18 settembre 1807, dal vicerè Eugenio Beauharnais ne fu in allora affidata la direzione a Bonifazio Asioli da Correggio, uno dei più grandi precettisti che la musica in Italia possa vantare, e la mantenne finchè durò il dominio francese essendo pure Censore e primo maestro di composizione, incarico

questo che rimase sempre inerente a quel posto, come a quello di vice censore fu l'insegnamento del contrappunto.

Nel 1814 ritornata la Lombardia in mano all'Austria, l'Asioli fu ringraziato perchè straniero, e separata la direzione dall'ufficio di censore, alla prima furono successivamente chiamate persone ragguardevoli appartenenti alle principali famiglie di Milano, quali il conte Ottolini, il conte Annoni, il conte Castelbarco, il conte Sormanni: nel posto di censore successe Minoja, poi Federici, già vice censore con Asioli, e più tardi Basily. Quanto concerneva l'insegnamento non che la disciplina dell'Istituto rimase tuttavia in mano al censore che ne riferiva alla direzione, mentre questa non era in certo qual modo che l'anello di congiunzione fra lo stabilimento ed il Governo cui era riservato sanzionare ogni proposta sia d'arte sia di semplice amministrazione prima che potesse attuarsi.

Fin dalla fondazione il numero dei posti fu stabilito a ventiquattro, sedici pei maschi ed otto per le femmine, tutti gratuiti, e l'ammissione aveva luogo dietro regolare esame di concorso: furono

però accettati sul principio mediante una lieve retribuzione mensile moltissimi allievi esterni, facilitazione che venne poi tolta, e col regolamento fatto in seguito alla sovrana risoluzione del 6 dicembre 1823, col quale il conservatorio di musica fu confermato, furono invece istituiti, oltre i detti posti gratuiti, altri posti a pagamento fissandone il numero a dodici per i maschi e quattordici per le femmine.

L' istruzione che vi si riceveva era completa e sovente gli alunni finivano col rimaner professori nello stesso conservatorio come Mauri pel canto, Ferrara pel violino, Merighi pel violoncello, Rabboni, Jvon ed altri: ma sovra tutte acquistò riputazione la scuola di canto e specialmente quella delle donne, illustrata dalla Fabbri, dalla Eckerlin, dalla Brambilla, dalla Fabrica, da Giuditta Grisi.

Vaccaj dunque entrò in possesso del nuovo suo posto sul finire del 1836, ed oltre l' obbligo di sostituire il censore quando ne fosse il caso, e di dar lezione di contrappunto, era specialmente incaricato della custodia dell' Archivio, affidato alla responsabilità del vicecensore. Occupazioni quindi non gli mancavano: pur non di meno, fin-

chè non si aggiunse l'aggravio della sostituzione, ebbe agio sufficiente per accettare senza troppo sacrifizio della sua persona qualche lezione privata, cosa del resto cui non seppe rinunziare nemmeno più tardi. — Di comporre per teatro non gli era proibito, ma grandissimo ostacolo a poterlo fare trovava nella difficoltà che avrebbe poi di assistere alle prove delle sue opere, potendo soltanto contare su quindici giorni di licenza ordinaria: pur tuttavia non aveva intieramente abbandonata la speranza di conciliare l'una e l'altra cosa, tanto più che Basily sembrava determinato a lasciare il conservatorio ed ottenendo egli il suo posto avrebbe pure acquistato il diritto ad un più lungo congedo. — Basily difatti partì in permesso nell'agosto del 1837 e da quel punto Vaccaj ne assunse le veci nè più le lasciò, poichè essendo colla morte del Fioravanti rimasto vacante il posto di maestro di cappella della basilica di San Pietro in Roma, Basily vi concorse e l'ottenne, e Vaccaj concorse a sua volta al grado di censore.

Per parte del tenore Donzelli eragli già stato proposto di comporre un opera pel Teatro regio a Torino ove quel distinto artista avrebbe cantato

nel venturo carnevale: concluso il contratto coll'impresario Giaccone venne scelto per soggetto del nuovo dramma *Marco Visconti* che Luigi Toccagni formò sul romanzo di Tommaso Grossi, e sebbene fosse il suo primo lavoro melodrammatico pure seppe farlo con tal maestria da meritarne encomi da Romani e l'incoraggiamento a proseguire in quel genere di letteratura. Vaccaj mandava la musica a Torino man mano che la composizione progrediva e si mosse soltanto quando la sua presenza fu ritenuta necessaria per le prove: Donzelli e la Palazzesi sostennero le parti principali di Marco e Bice in questa nuova opera che andò in scena la sera del 27 gennaio 1838, le altre erano affidate alla Manzocchi, alla Villa, a Negrini e Jourdan.

La parte di Donzelli era trattata con predilezione particolare: egli antico amico di Vaccaj, la scrittura suggerita da lui, per lui specialmente l'opera composta, ed alla cura del maestro corrispose coll'eseguirla da quell'artista ch'egli era. Grandissimo effetto produsse la sua *gran scena* e l'*aria* « *Alto minaccia il bavaro* » come fu del pari applaudita la Palazzesi nella *cavatina* della prima

parte « *alfin guidommi un angelo* » nella *preghiera* dell'ultima « *Dio tremendo, Dio clemente.* » Allieva del maestro Scolart, Morlacchi l'aveva condotta a Dresda molti anni innanzi per opera e raccomandazione di Vaccaj, e percorsa in quel teatro la maggior parte della sua carriera era divenuta artista sotto l'ottima direzione di quel maestro. Era quindi grata a Vaccaj pel bene che le aveva allora fatto e tanto maggiore impegno metteva nell'interpretarne la nuova opera.

Il dramma era diviso in due atti e quattro giornate: il primo parve meglio riuscito. L'*introduzione*, il *finale*, i due bellissimi *duetti* fra Bice ed Ottorino (la Manzocchi) e fra Marco e Bice « produssero sul pubblico l'effetto di una scintilla « elettrica » ed il maestro fu chiamato con entusiasmo sulla scena. — Nel secondo ancora non mancarono applausi, ma fu giudicato alquanto freddo e meno inspirato dell'altro, come fu pur ritenuto che la parte del Negrini fosse inferiore al valore di quell'artista. La *Gazzetta piemontese* del 31 gennaio diceva che il maestro aveva adoperato « uno stile quale si conviene all'azione « piuttosto severa che brillante e sparso di alcune

« tinte così dette locali atte a significare la na-
« zione presso cui rappresentasi il fatto non che
« i tempi in cui esso succede: la qual cosa ma-
« nifesta non solo la perizia del maestro dal lato
« dell' arte, ma la sua filosofia in fatto di conve-
« nienza e di gusto. Se nel complesso della mu-
« sica egli ha lasciato alcun che a desiderare,
« dal lato della novità, cotesta mancanza è larga-
« mente compensata da un far largo e spontaneo,
« da una tal quale squisitezza di motivi e da una
« melodia veramente italiana, rara dote ai dì no-
« stri, e dal Vaccaj posseduta per eccellenza. —
« Il largo di un sestetto, il primo tempo del duetto
« fra la prima donna e il musico, l' aria del tenore
« e il duetto fra questo e la prima donna, furono
« i pezzi più applauditi ed ottennero la soddisfa-
« zione universale. — Il pubblico volle vedere il
« maestro sulla scena. » Il *Marco Visconti* fu
rappresentato per tutto carnevale.

Vaccaj aveva fatto ritorno da pochi giorni in
Milano quando gli giunse la nomina al posto di
Censore. Questa e l' esito fortunato della sua opera
furono forse i soli fatti soddisfacenti in quell' anno
tristissimo: sua moglie gravemente ammalata da

lungo tempo avealo fin dal dicembre reso padre di una bambina: ma col parto il male non era scomparso ed i primi mesi del 1838 trascorsero fra le speranze della guarigione e le angoscie delle ricadute finchè nell' agosto fu finalmente in grado di recarsi ai bagni di Abano.

Veneto e la Lombardia erano allora in feste per l'incoronazione di Ferdinando I che ebbe luogo il 6 settembre a Milano ove i sovrani soggiornarono 15 dì che furono pel Vaccaj di straordinario lavoro a lui essendo affidata la direzione della parte musicale delle feste, cui doveano naturalmente concorrere professori ed allievi del conservatorio. Dovette quindi provvedere all' orchestra pel banchetto a Corte nel giorno dell' incoronazione organizzare il concerto che ebbe luogo nella sera seguente, attendere a cento altri incarichi oltre quello di comporre una *cantata* pel liceo-convitto Longoni che fu eseguita dagli allievi del conservatorio, non che una speciale introduzione all' *Inno nazionale* per la sera del 2 settembre alla Scala, introduzione cui non si volle dare il titolo di *cantata* perchè « essendo stato mandato a Vienna il « progetto, S. M. non permise lodi in suo favore. »

Intanto prendeva impegno con Lanari, impresario della Fenice a Venezia, di scrivere un' opera nuova nel prossimo carnevale, ed essendosi nel contratto riservata la scelta dell' argomento e del poeta, si rivolse a Jacopo Cabianca di Vicenza parente di sua moglie, il quale per altri lavori e specialmente per un poemetto col titolo di *Torquato Tasso*, aveva già nome di gentile poeta. — Questi dopo aver proposto per soggetto *Anna Erizzo* od *Ifigenia in Tauride* scelse invece la *Sposa di Messina* che parve più acconcio per far figurare nella pienezza dei loro mezzi Moriani, Ronconi e specialmente la Ungher inarrivabile nel canto appassionato. Eppure quella scelta non fu felice se si ponga mente al lugubre fatto del dramma ed all' umor gaio dei veneziani che non amano il tragico.

In quegli ultimi tempi le sorti del teatro erano state in Italia meno prospere di prima, e sembrava che lo splendore dell' arte musicale avesse cominciato ad offuscarsi dopo la morte di Bellini. Non mancavano a dir vero nè maestri nè opere nuove, ma non avevano fortuna, e durante le passate stagioni Rustici, Manusardi, Bazzoni, Lillo, Panizza

ed altri, eransi avvicendati sulle scene di Milano e di Venezia senza raccogliere quel plauso che cercavano. — Pacini era sempre a Viareggio nè sembrava volesse più scendere in campo: Luigi Ricci, succeduto a Farinelli in Trieste nel posto di maestro di cappella nella cattedrale, non incontrava colle *Nozze di Figaro* alla Scala nel carnevale del 1838: Coppola disgustato della incerta riuscita di *Celeste degli Spadari* e del *Postiglione di Longjumeau* si decideva a lasciar l'Italia ed accettare al teatro di Lisbona il posto di maestro concertatore: Lauro Rossi era già andato al Messico e rimase circa otto anni in America: Coccia e Federico Ricci, fratello di Luigi, ottenevano, è vero, buona accoglienza a Milano, l'uno colla *Solitaria delle Asturie* nel 1838, l'altro col *Duello sotto Richelieu* nel 1839, ma l'opera di questi due maestri, il primo già vecchio, il secondo in principio di carriera, non era così efficace da rialzar le sorti del teatro, il cui avvenire sembrava essere oramai intieramente affidato a Donizetti e Mercadante.

Questi col *Giuramento*, opera scritta per la Scala nel 1837, aveva preso completa rivincita dei successi meno fortunati cui fu già fatto cenno;

collo stile grandioso allora usato nell'istrumentale e col dare ai pezzi concertati uno sviluppo maggiore ed ai finali un diverso andamento, mentre abbreviava la durata dei pezzi di musica, arrecò al teatro una riforma, che continuò poi nel *Bravo* accolto con entusiasmo alla stessa Scala due anni più tardi. — Nel frattempo aveva composto per l'Apollo a Venezia (la Fenice erasi incendiata e si stava allora costruendo) *Le due illustri rivali*, opera che fu per esso un nuovo trionfo; e del pari fortunato progrediva Donizetti per la luminosa sua via coll'*Assedio di Calais* e con *Roberto Devereux* scritte nel 1836 e 37 in Napoli ove alla morte di Zingarelli, avvenuta nel maggio di quell' anno, esso venne temporaneamente chiamato a sostituirlo nella direzione del regio collegio di musica. *Pia de' Tolomei* e *Maria Rudenz*, scritte a Venezia, ebbero invece un esito meno felice, mentre l' una sebbene accolta sul principio con favore non seppe mantenerselo e la seconda disgustò pel truce argomento, pel lugubre colorito.

La sposa di Messina produsse un uguale impressione. Vaccaj, il quale erasi riservato il suo congedo per quella circostanza, si trovava a Ve-

nezia ed aveva là posto termine al suo lavoro: la prima rappresentazione ebbe luogo il 2 di marzo e sebbene le prove avessero fatto concepire le speranze più lusinghiere, l'opera non incontrò. Dispiacque l'andamento troppo rapido e poco chiaro del dramma, il fratricidio sulla scena, la protratta esposizione di un morto: la musica analoga a così tragiche situazioni rattristò e fu disapprovata. « Il guasto cominciò a quel pericoloso terzetto (atto II scena V) » Vaccaj scriveva alla moglie nel darle notizia del non fortunato incontro della sua opera, « e l'uccisione di un fratello a tradi-
« mento dall'altro fratello disgustò il pubblico.
« La Ungher perdè la testa e non potè cantare
« come soleva la maledizione: il suo grido nel ve-
« dere il morto fu male accolto, e la morte in
« iscena di Ronconi, che fece tanto effetto alla
« prova, non si potè ascoltare per l'antecedente,
« ed ecco la esecuzione perduta in tutto il resto.
« Tutti sono scagliati contro il libro e contro la
« poesia perchè dal nome di Cabianca aspettavano
« grandi cose...... Fu bene ascoltato ed applau-
« dito il duettino fra le due donne: ciò prova
« che senza il disgusto della scena si sarebbe in-

« tesa la musica. Non te ne affannare perchè sono « vicende che passano..... »

La *Gazzetta di Venezia* del 4 marzo rende conto dell'infelice risultato: pur nondimeno mentre accusa Vaccaj di avere composto una musica languida e povera *di quei vivi colori, di quelle tinte grandiose che il pubblico avido di novità e di forti impressioni domanda*, mentre gli fa colpa di non aver usato di tutti i suoi mezzi e specialmente della bella voce di Moriani il quale avea poca parte, ed usciva presto fuor dell'azione condannato quasi per un intero atto a far il morto sul cataletto, aggiunge anche: « I maestri lodano « la regolarità e bontà delle melodie, ma il pub- « blico non si scosse se non alla stretta di un « duetto fra il basso e il tenore (Ronconi e Mo- « riani) che termina l'introduzione e dove cogli « attori fu pur gridato ed applaudito il Maestro, « all'aria della Ungher ove uguale onore fu reso « alla cantante ed al maestro e dove alla bel- « lezza del canto si unisce un moto vario ed in- « gegnoso dell'orchestra. Un terzetto che forma « il primo tempo del finale del primo atto e un « duetto fra le due donne (la Ungher e la Maz-

« zarelli) nel secondo furono pure gustati dal « pubblico benchè se ne facessero applausi ai « soli cantanti. Nel resto la scintilla si spegne e « l'opera si trascina languendo come un morente « al suo fine. »

L'insuccesso di Venezia amareggiò Vaccaj più che egli non volesse confessare e finchè rimase censore più non si volle cimentare a comporre per teatro; il tempo che gli restava libero dedicò invece a private lezioni, a scrivere raramente qualche nuova romanza, più spesso musica sacra.

Così nel luglio del 1840 ebbe invito di battere una messa a Longiano: nel 1841 a Lodi in gennaio per la festa di san Bassano (e la scrisse appositamente): a Città di Castello in agosto per Santa Veronica (riprodusse quella di Lodi e pel vespro poi compose un *Judicabit* che fece grande impressione): a Pesaro nel settembre per san Terenzio; a Rimini non potè andare per mancanza di tempo, a Covo, nel 1842, non volle, perchè il numero e l'abilità degli esecutori non gli sembravan tali da potersene tirar fuori con onore. A Novara andò in gennaio del 1843 per la festa di san Gaudenzio, dopo la rinuncia di Mercadante e prima della

elezione di Coccia a maestro di quella cappella, e nel medesimo anno compose e donò all' Accademia filarmonica di santa Cecilia in Venezia una messa che fu eseguita nell' anno successivo.

Per tali festività non sempre componeva nuova musica chè il tempo glie ne sarebbe mancato: spesso riproduceva quella già composta adattandola alla circostanza ed aggiungendo o sostituendo pezzi nuovi, e tutte le sue composizioni sacre ebbero felicissimo incontro, l' ispirazione trovandola nel sentimento religioso che ebbe sempre vivissimo e la perfetta conoscenza della lingua latina facendo sì che l' espressione della musica rispondesse sempre mirabilmente al significato della parola.

Ma le sue massime cure erano naturalmente rivolte al conservatorio ed al collegio delle fanciulle ove continuò ad insegnare bel canto per tutto il tempo che rimase a Milano. Le moltissime occupazioni inerenti al suo impiego poco tempo gli lasciavano per altro fare, e di ciò sempre si lamentava: doveva attendere alle lezioni, agli esami semestrali o parziali dei giovani che concorrevano ai posti gratuiti o a quelli a pagamento: tener dietro al progresso, alle speciali at-

titudini di ciascun allievo per decidere quali fra essi meritavano la conferma, quali, chiedendolo, l'anno di grazia oltre il limite stabilito per rimanere in conservatorio, quali dovessero nel loro interesse essere applicati allo studio di altro istrumento piuttosto che farli proseguire in quello intrapreso, quali licenziati non avendo attitudine sufficiente. Ed oltre ciò tutte le scuole erano sottoposte alla suprema vigilanza del censore il quale aveva pur l'incarico di proporre e preparare gli esercizi tanto privati che pubblici in carnevale, in quaresima, in settembre, quando alla fine dell'anno scolastico lo si chiudeva con una grande accademia: ed allora conveniva pur stabilire quali degli alunni meritassero il premio fra quelli che terminavano il corso, quali la menzione onorevole fra quelli che dovevano ancora rimanere in conservatorio. Tali incarichi e la disciplina dello stabilimento, che era pure affidata al censore, dava luogo ad una giornaliera corrispondenza colla direzione cui doveva riferire e della quale faceva poi eseguire gli ordini.

Fra tante cure quella che Vaccaj ebbe specialmente di mira fu il buon andamento della scuola di canto e della scuola di composizione.

Fin dai primi tempi in cui era entrato in conservatorio come vice-censore aveva avuto campo di osservare che la scuola di canto pei maschi non aveva mai dato e non mostrava di voler dare risultati tanto soddisfacenti quali si ottenevano negli altri studi, e ricercandone le cause, che non si potevano tutte attribuire alla mala disposizione dei giovani, le trovò nelle stesse norme di ammissione allo studio, poichè, essendo l'età prescritta dal regolamento per essere ricevuti in conservatorio dai 9 ai 14 anni, avveniva che lo studio cominciasse appunto quando si operava nei maschi il cambiamento di voce, e ciò con danno non lieve delle voci stesse che non si potevano prima giudicare e si guastavano poi collo studio.

Partito Basily ed assuntene le funzioni non mancò di richiamare su quella circostanza l' attenzione del direttore perchè a sua volta ne riferisse al governo, e propose che il limite minimo e massimo dell' età per l' ammissione dei maschi alla scuola di canto fosse stabilito agli anni 16 e 18, il cambiamento di voce essendo ai 16 anni se non compiuto almeno tanto avanzato da poter azzardare un giudizio. Siccome poi conveniva aver cura

che quella scuola non rimanesse mai sprovvista di allievi, così propose ancora che delle sedici piazze gratuite concesse ai maschi dal regolamento, almeno due fossero esclusivamente riservate per gli allievi di canto, una per voce di tenore, una per voce di basso. Una uguale precauzione non era necessaria per la scuola delle donne essendo queste specialmente ammesse in conservatorio per lo studio del canto.

I suggerimenti del Vaccaj furono ascoltati, e le innovazioni proposte attuate con sovrano rescritto del 17 novembre 1838, ma limitandone l'applicazione ad otto anni soltanto, lasso di tempo necessario per giudicare dai risultati se dovessero essere confermate. Al cominciar dell'anno successivo fu aperto un concorso in base a quelle nuove norme: se non che coll'andar del tempo, avvicinandosi l'epoca in cui i due allievi gratuiti di canto avrebbero compiuto il loro studio e lasciato il conservatorio, parve al Vaccaj che dovesse provvedersi onde all'uscita di quei giovani lo stabilimento non restasse sprovvisto di voci di tenore o di basso, cosa che sarebbe stata di danno non lieve per l'esecuzione degli esercizi e delle

accademie di esperimento, per le quali sarebbe altrimenti stato indispensabile prender artisti da fuori; se ciò poteva farsi, e si faceva abitualmente per completare l'orchestra, lo si doveva possibilmente evitare per gli esecutori principali. Tale inconveniente tuttavia si sarebbe certamente avverato essendo i posti gratuiti per la scuola di canto soltanto due e pochi i concorrenti a quello studio come pensionisti: e perciò quando gli allievi che occupavano allora quei due posti avessero compiuto la loro educazione e lasciato il conservatorio, coloro che vi fossero successi non avrebbero certamente potuto sostituirli negli esperimenti fino a che non fossero sufficientemente avvanzati nello studio.

Ciò volevasi appunto evitare e volevasi inoltre riempire il vuoto che sempre manifestavasi nei cori, non ammettendo il numero circoscritto degli allievi una vicendevole successione di parti. Non era quindi possibile formare, senza prendere ajuti esterni, un coro che bilanciasse quello delle voci bianche, tra le quali, oltre le alunne, dovevano pure annoverarsi gli alunni di ogni scuola pei quali lo studio del canto era obbligatorio e

non avevano sorpassato il periodo del cambiamento di voce.

Suggerì Vaccaj, come mezzo acconcio per raggiungere lo scopo, l'impianto di una scuola sussidiaria di canto separata e collegata a un tempo col conservatorio. « Sarei a proporre di aggiun-
« gere una scuola esterna di canto sussidiaria, del
« tutto separata dall' attuale sia per lo studio che
« per l'istruzione. Un locale appartato e due mae-
« stri sarebbonsi ad eleggere, uno pel solfeggio,
« l'altro pel canto, ovvero entrambi per l'uno e
« per l'altro, in classi separate per istruire 12 o
« 16 allievi da scegliersi dietro apposito esame, i
« quali fossero tenuti ad una tenue retribuzione
« mensile, quanto basti allo stipendio dei suddetti
« maestri ed altre piccole spese necessarie. L'ele-
« zione dei giovani dovrebbe essere obbligatoria per
« un corso regolare di studio fino al compimento,
« nel qual tempo godrebbero il privilegio di essere
« ammessi ai privati e pubblici esercizi dello sta-
« bilimento, non che di essere preferiti alle piazze
« gratuite nelle vacanze, scegliendosi i più meri-
« tevoli per ottenerlo. Da un tal numero di al-
« lievi si verrebbe ad ottenere non solamente un

« coro di tenori e bassi, ma ben anche, tra i più
« provetti, dei cantanti principali con vantaggio
« dello stabilimento e con profitto di quei giovani
« cui, per la scarsezza dei mezzi, viene impedito
« di ricevere una conveniente istruzione parti-
« colare. » Tale proposta fatta alla Direzione con lettera 18 ottobre 1841 n. 116 fu da essa accolta ed appoggiata, approvata dal governo e messa in atto sul principio del 1843 con leggiere modificazioni di regolamento: i due maestri furono Celestino Magi, allievo privato di Vaccaj, e Carlo Boniforti.

La scuola di composizione specialmente affidata alle sue cure era quella che sovra ogni altra prediligeva: modificazioni da suggerire non ve ne erano essendo sempre stata tenuta da chiarissimi professori, quali i censori che avevano preceduto Vaccaj a cominciare dall'Asioli la cui grammatica era sempre adottata per l'insegnamento. Tuttavia all'epoca in cui Vaccaj entrò in conservatorio qual vice-censore quella scuola minacciava di essere in breve poco meno che deserta essendovi un solo allievo e pochi principianti di contrappunto; conveniva quindi infonderle nuova vita, allettare

gli altri ad intraprendere quello studio e mantenerne il desiderio stimolando quello spirito di emulazione che è così gran movente a ben fare, e per raggiungere tale intento immaginò Vaccaj di adescarli con esercizi privati, e, ad imitazione di quanto facevasi nel r. collegio di musica in Napoli, suggerì che fossero eseguite in conservatorio dagli stessi alunni e col prestigio della scena operette composte dai più valenti.

Per iniziarli a tale esercizio fece loro rappresentare nel 1837 l'*Italiana in Algeri* e nell'anno successivo potè esporre con lode due alunni, Biaggi e Sangalli, con una loro produzione intitolata « *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* » e tali esercizi riuscirono di grandissima attrattiva, e da allora in poi la scuola di composizione fu in aumento continuo tanto che nel 1841 vi si contavano circa 15 allievi, numero che quasi sempre si mantenne.

L'utilissimo esercizio di quelle rappresentazioni continuò anche negli anni seguenti quando, dopo l'uscita del Biaggi e del Sangalli dal conservatorio, vi furono altri allievi capaci di poterli sostituire nella composizione. Così nell'ul-

tima settimana di carnevale del 1841 furono rappresentati « *I due fratelli rivali* » dell'allievo Fasanotti, « *Francesca da Rimini* » di Devasini, Bellini e Meiners, « *I briganti* » dell'Arditi; nel 1842 « *Un giorno di nozze* » e « *Il disertore* » essi pure di Bellini, Devasini e Meiners; nel 1844 « *Il contadino di Agliate* » dell'alunno Leoni, nessuna essendosene potuta eseguire nel 1843 mancando una voce di tenore ed essendo appena stata istituita la scuola sussidiaria di cui è sopra parola.

Nè solo con la scuola o con l'allettamento di questi privati esercizi Vaccaj manteneva vivo nei giovani l'amore e il gusto dell'arte; ma li animava continuamente allo studio assiduo di quei grandissimi che tengono in essa il primo posto, ed alla direzione del conservatorio suggeriva di completare nella biblioteca la raccolta delle opere classiche, delle quali proponeva l'esecuzione nei pubblici esercizi, o nelle accademie che continuamente si facevano per iscopo di beneficenza.

Gli esercizi pubblici consistevano in musica sacra nella settimana santa e nella grande accademia finale al termine dell'anno scolastico, acca-

demia in cui gli alunni eseguivano pezzi di loro composizione ovvero delle opere di maggior grido, il programma essendone formato dal censore e dai professori. — Per l'esercizio della settimana santa e per le accademie di beneficenza Vaccaj proponeva sempre taluno di quei capolavori di musica classica dei quali raccomandava agli allievi lo studio assiduo: nella quaresima del 1838 fu eseguito il *Pater noster* di Neumann preceduto da una *sinfonia* di Beethoven: più tardi nello stesso anno *Le quattro stagioni* di Hayden per gli innondati del Danubio: nel 1839 lo *Stabat mater* di Pergolese colla istrumentazione per istrumenti a fiato di Paisiello: la *Creazione* di Hayden nella quaresima del 1840, già eseguita due mesi prima a beneficio degli inondati del Po: *Cristo sull' Oliveto* di Beethoven nel 1842.

Amantissimo de' suoi allievi Vaccaj li trattava quali figli, riprendendoli amorosamente anche quando sarebbe stato il caso di punirli con severità, ed era da essi ben voluto, amato ed obbedito; e quando le cure del conservatorio glielo consentivano raccoglieva in sua casa quelli cui dava privatamente lezioni per istudiare ed eseguire insieme opere in-

tiere, e scrivendo a Viezzoli dello *Stabat* di Rossini, che questi aveva cominciato a comporre nel 1832 e completato nel 1841, diceva: — « Sappi « che l'ho fatto eseguire anche in casa mia da « tutti i miei scolari, e senza fare alcuna prova, « e parzialmente andò meglio che in ogni altro « luogo. Io non feci invito perchè essendo una « prima prova non volli arrischiare, ma chi desi« derò sentirla stupì dell'insieme. Sappi che in casa « mia fo eseguire delle opere intere: abbiamo già « eseguito la *Lucrezia Borgia* e l'*Anna Bolena:* « sabato sera farò eseguire la *Beatrice.* Ognuno « studia la sua parte e poi viene da me a porla « insieme, ed essendo istruito da me, alla prima « volta che si vedono va bene e così è uno studio « ed un divertimento, senza la seccatura di tante « prove. »

Ma gli anni che Vaccaj passò al conservatorio non furono nè i più tranquilli nè i più lieti della sua vita e spesso ebbe ragione di ritornare col pensiero e col desiderio ai tempi passati nelle vicende del teatro e nel libero insegnamento dell'arte, quando contrarietà e dolori trovavano com-

penso nell'emozione del successo, quando l'assiduo lavoro aveva premio nella lode, nella gratitudine degli allievi, nel largo profitto.

I dispiaceri erano cominciati dopo le feste per l'incoronazione dell'imperatore d'Austria nel 1838: taluni fra i professori che vi avevano preso parte si dichiararono mal soddisfatti del compenso ricevuto e ne incolpavano Vaccaj: altri pretendeva di aver avuto da lui l'incarico di comporre un *assolo* per quella circostanza con promessa di premio, e citava testimonianze che poi lo smentivano. Oltre a ciò la vigilanza sull'andamento delle scuole e sulla disciplina, di cui era incaricato il censore, dovea necessariamente eccitare contr'esso non poche ostilità compiendo egli fedelmente il dover suo: tali contrarietà gli erano sorgente di continue amarezze e fra queste maggiore di tutte era lo scorgere come i suoi suggerimenti in fatto d'arte trovassero spesso opposizione nella direzione stessa, la quale, senza mal volere, attribuivasi nella parte musicale un'ingerenza non giustificata pel difetto di cognizioni artistiche nelle persone che erano a quel posto. L'opera del Vaccaj era però conosciuta ed apprezzata dagli intelligenti, e Rossini ebbe a

dire che « esso aveva molto bene riordinato il con-
« servatorio togliendo alcuni abusi a costo di urtare
« con qualcheduno dei professori »: tuttavia questo
stato di cose gli creava una situazione alla quale
sentiva di non poter lungamente durare.

Sulla fine del 1839 moriva il conte Sormanni, direttore del conservatorio e dopo alcuni mesi veniva eletto a quel posto il conte Renato Borromeo. — In quello stesso giro di tempo fu da Bologna privatamente offerto a Vaccaj il posto di maestro di composizione in quel liceo ed insieme quello di maestro della cappella di san Petronio. — Se tale offerta gli fosse stata fatta prima di aver la nomina a censore, la vicinanza a Pesaro ove aveva famiglia e beni, lo avrebbe indotto ad accettare: ma allora non trovò conveniente lasciar la carica che occupava ed il conservatorio di Milano per un istituto di un' importanza relativamente minore. Oltre a ciò sapeva che Mercadante, maestro della cappella di Novara, ove era successo al Generali, aspirava a quel posto, e siccome esso erasi delicatamente condotto verso Vaccaj non presentandosi al concorso per l' impiego di vice-censore a Milano, che avrebbe facilmente potuto conseguire,

così egli non avrebbe voluto in quella occasione attraversargli la via. — Mercadante fu difatti chiamato a Bologna, auspice Rossini, ma poco tempo vi rimase e con sorpresa di tutti i bolognesi se ne partì pochi mesi più tardi per assumere la direzione del r. collegio di musica in Napoli che era allora temporaneamente tenuta da Donizetti. Al liceo di Bologna stavano intanto studiando un nuovo regolamento, e come a Milano, volevano stabilirvi la carica di censore. Mercadante partito nuove proposte furono fatte a Vaccaj, il quale dopo qualche incertezza rifiutò ancora sebbene grande attrattiva gli fosse per accettare la maggior libertà che avrebbe avuto, e quindi maggior tempo per darsi alla composizione. Ciò avveniva al principio del 1841, probabilmente quella proposta non sarebbe stata respinta un anno più tardi.

Alle contrarietà che ebbe a provare in conservatorio cercava conforto nella famiglia che amava e dalla quale era teneramente riamato. Ma anche in essa preoccupazioni ed ansietà continue per le molteplici e gravi malattie che quasi ogni anno lo costringevano a distaccarsene sia per mandar la

moglie in Abano, come fu già raccontato, sia per mandare a Pesaro il figlio che ebbe la sua infanzia crudelmente travagliata. Lo stesso Vaccaj non era robusto: le fatiche sostenute indefessamente nell'esercizio dell'arte ne avevano affievolito lo stomaco in modo da farlo molto soffrire, nè la vita del conservatorio era tale da recargli giovamento. — Questo unito alle contrarietà che doveva sopportare ed alle quali era oltremodo sensibile, fecero si che nell'aprile del 1841, essendo già ammalati i due figli, ammalò esso pure improvvisamente e pericolosamente tanto che per vari giorni lo si credè perduto per sempre.

Si riebbe, ma vieppiù indebolito: nè quel male lo abbandonò mai, costringendolo invece ad una cura annuale a Recoaro ed a cautele senza fine perchè il suo stomaco non si risentisse. Farmaco più efficace sarebbe forse stato allontanarsi dal conservatorio e darsi ad una vita più libera, muoversi e viaggiare essendo sempre stato per lui il migliore dei rimedi: ed in quello stesso anno ebbe a provarlo, la gita di Recoaro, il viaggio a Città di Castello per prender parte insieme coi maestri Pacini e Vecchiotti alle funzioni per le feste di

santa Veronica, il ritorno a Milano e dopo pochi giorni a Pesaro per la solennità di san Terenzio e per compiervi le vacanze, lo restituirono in quel miglior stato di salute che potè mai godere dopo la malattia sofferta.

Non v'ha quindi a maravigliarsi se, in quelle condizioni, il pensiero della rinunzia presto si fece strada nell'animo del Vaccaj e vi prese sempre maggior piede finchè si avverarono circostanze che lo fecero irrevocabilmente decidere.

Alla riapertura delle scuole nel 1842 esso aveva consigliato per la biblioteca del conservatorio l'acquisto di alcune opere classiche, e fra queste il *Messia* di Häendel colla istrumentazione di Mozart: alcuni mesi più tardi lo propose come esercizio sacro da eseguirsi nella settimana santa del 1843 e la scelta fu approvata tanto dalla direzione che dal governo.

Si accinse Vaccaj a cambiare, e non con poca fatica, alcune cose che non combinavano col testo tedesco: lo studio e le prove a piccola orchestra coll'aiuto dell'organo erano cominciate, nulla sembrava opporsi alla divisata esecuzione. Se non che quando l'epoca ne era già prossima fu pubblicato

un articolo (che non è stato possibile di trovare) in cui un critico nascosto sotto il pseudonimo di *Idiota musicale* censurò la scelta di quell' oratorio come non degno dello stabilimento, e la direzione porgendo facile orecchio a tali censure ordinò che fossero consultati i professori per conoscere se la esecuzione del *Messia* potesse essere indecorosa pel conservatorio.

A tale ordine inaspettato, col quale poco delicatamente si sottoponeva la proposta del censore al giudizio de' suoi subordinati, Vaccaj rispose colla seguente lettera in data 3 aprile N. 89: « Lungi dal « credere cosa indecorosa per questo stabilimento « l' esecuzione della musica del *Messia*, stimerei « cosa vergognosa il sospenderla poichè potrebbe « dubitarsi nell' arte che la professione musicale « di Milano, presso quella delle altre capitali, fosse « o no capace di intenderla e di eseguirla. Qual « sia la reputazione dell' autore, se alcuno qui può « ignorarla, è ben nota ai veri artisti, e siane « prova che Mozart volle corredarla di più ricca « istrumentazione per renderla alla portata di ogni « tempo come caposcuola dello stile severo dei « pezzi concertati. Resta con ciò garantita la

« scelta che il censore ne fece ad esercizio degli
« alunni per quelle attribuzioni accordategli dal-
« l'articolo 32 del sovrano regolamento. Certo è
« che a giudicare dell'effetto fa d'uopo di una
« completa esecuzione e dalle prove incomplete
« fin qui tenute nulla può nè devesi arguire; ma
« risulterà dalle successive prove. Se però cotesta
« direzione potesse aver riguardo alla critica del-
« l'*Idiota musicale*, che certamente non può nè
« approvare nè dilettarsi di quello che non in-
« tende, non è necessario di render pubblica la
« esecuzione alla quale potrebbero essere ammessi
« quei pochi che apprezzano e gustano l'arte, con
« privato invito.

« Non è la prima volta che abbiansi ad udire
« le anticipate ciarle di cotestoro: così fu egual-
« mente allorchè si eseguì il *Pater noster* di
« Neumann, di stile più severo che il *Messia*,
« e lo *Stabat* del Pergolesi, alle quali opere di
« sommo merito eravi l'opposizione anche dei pro-
« fessori: non pertanto furono gustate ed apprez-
« zate. Non potrei quindi attenermi al voto di
« questi ultimi. Dovendosi pertanto sentire una
« prova regolare, completa, fa mestieri che abbia

« luogo quella già in corso ordinata per merco-
« ledì mattina, del risultato della quale sarò per
« rendere informata la direzione alla quale si ri-
« tiene sempre subordinato il sottoscritto. »

Compiuta quella prova ne informava la direzione con lettera 5 aprile N. 92, ed aggiungeva: — « . . . . interpellato il parere del vice censore
« e di alcuni professori presenti hanno convenuto
« che non solo non è cosa indecorosa per lo sta-
« bilimento l'esecuzione del *Messia*, ma assai di-
« gnitosa: la maggior parte dei pezzi producono
« un ottimo effetto accresciuto dal ripieno del-
« l'organo, ciò che forma un insieme meravi-
« glioso . . . . » Ma questo non bastò, non bastò il voto di più di un intelligente appositamente invitato a quelle prove: la direzione tenne fermo, l'*Idiota musicale* ebbe ragione e fu sospesa la esecuzione del *Messia* al conservatorio di Milano ove, poco dopo, venne permessa quella di *Sardanapalo*, opera di un giovane signore dilettante.

Quella opposizione era stata mossa da taluni fra gli stessi professori: lo denotava anche un tal quale spirito ostile che alcuno tentò di spiegare alle prove esagerando l'esecuzione: ma sol-

tanto dopo alcuni mesi Vaccaj ebbe notizia di un foglio firmato da alcuni contro i quali avrebbe potuto efficacemente reclamare a Vienna. Nol fece, ma s' accorò grandemente dello sfregio ricevuto come artista e come censore, nè sapeva darsi pace che l' esecuzione di quell' oratorio fosse stata sospesa. « Quelli che si chiamano professori » scriveva al Viezzoli, « furono i giudei e farisei che « ne flagellavano la riputazione, e vi ha pure chi « tentò crocifiggerne l' esecuzione. Se però nella « lotta io rimasi perdente, non feci che cedere alla « forza che ha sulla sua coscienza la vergogna di « una disonorante vittoria. »

La responsabilità del fatto cadde tuttavia su chi doveva veramente sopportarla, e delle prove del *Messia* eseguite in conservatorio rimase gradevole memoria: ne parlò con lode la *Gazzetta musicale* di Lipsia del 1 novembre 1843 dicendo che « quell' oratorio più che centenario avrebbe « fatto onore allo stabilimento più di qualsiasi « opera moderna » ed attribuendo al censore l' onor della scelta.

Allora Vaccaj determinò di rinunziare alla carica che occupava. Sebbene non avesse ragioni per

lodarsi della direzione, alla persona del conte Borromeo era tuttavia legato da vincoli di amicizia e di gratitudine per la vivissima parte da esso presa alle ansietà del Vaccaj nelle malattie del figlio, per averne voluto esser padrino quando morente l'avevano cresimato, per l'ospitalità offerta a più riprese nella sua villa a Viggiù durante le convalescenze sue e della moglie. Per queste considerazioni ritardò a mettere ad effetto il divisamento preso, il sentimento verso l'amico vincendo l'animosità contro il direttore, e poi ritardò ancora per non doversi muovere da Milano nel cuor dell'inverno. Così trascorse l'anno 1843 durante il quale si occupò a terminare la *messa* di cui fece dono all'Accademia di santa Cecilia in Venezia, ed a tradurre la *Passione* di Bach, lavoro che non condusse a termine.

L'amico suo conte Giuseppe Perticari avevalo pur pregato di comporre la musica di una *cantata* che egli aveva scritto in onore di suo fratello, intitolandola *Apoteosi di Giulio Perticari*, e che aveva l'intenzione di far eseguire in Pesaro pel trasporto delle di lui ceneri da s. Costanzo. A quella *cantata* egli aveva dato uno svolgimento così fan-

tastico che, pubblicata innanzi tempo, non ebbe l'approvazione dei pesaresi i quali, non a torto, pensarono che un più semplice lavoro dovesse meglio rispondere alla solennità della funzione. Vaccaj per far cosa grata all'amico aveva dato principio alla composizione, ma non seppe tacergli che esso pure divideva l'opinione de'suoi concittadini e che la *cantata*, com'era immaginata, mal si prestava ad esser posta in musica. Adontatosi Perticari di tale accoglienza fatta a quel suo progetto, decise che le ceneri del fratello sarebbero invece trasportate a Savignano di Romagna, e fu tutto sospeso.

Con questi due lavori e con le due *cantate*, la *Fidanzata superstite* e l'*Esule*, composte per commissione della signora Goracucchi di Trieste, passarono anche i primi mesi del 1844: avvicinandosi la Pasqua, Vaccaj propose per esercizio sacro da eseguirsi in conservatorio la *messa di requiem* di Mozart, l'*ultima parola del Redentore* e il *benedictus* di Hayden e compiuta quell'accademia con decoro dell'istituto, prevenne il direttore della risoluzione presa di dimettersi: adducendo per pretesto gli affari di famiglia ed il clima non pro-

pizio a sè ed ai suoi, presentò la rinunzia al governatore e chiese intanto un permesso straordinario.

Così ai primi di giugno lasciò definitivamente Milano, con dispiacere di quanti in così lungo soggiorno avevano imparato ad apprezzarne l'animo e la coltura.

1844-1848

Scrive la *Virginia* pel teatro Apollo in Roma. — Progetto di un conservatorio musicale a Roma. — Messa a Tolentino per le feste di s. Nicola. — Muore il 6 agosto 1848.

Nell'autunno del 1839 al teatro della Scala era stata accolta con straordinario favore *Oberto conte di san Bonifazio* prima opera di Giuseppe Verdi. Questo giovine maestro sembrava fin d'allora predestinato a dare il carattere al nuovo periodo musicale che già cominciava a svolgersi, e difatti, appena riavutosi dalla caduta del suo secondo lavoro, *Un giorno di regno*, progredì di successo in successo col *Nabucco* nel 1842 e coi *Lombardi* nel 1843 a Milano, coll' *Ernani* a Venezia nell'anno successivo e coi *Due Foscari* a Roma.

Nessuna fra l'arti belle è certamente soggetta a cambiamenti così repentini come la musica, ed

in un breve volger d'anni vediamo modificarsi non solo la maniera in chi scrive ma ben anche il gusto in quelli che ascoltano. Quarant'anni non erano ancora passati dacchè alle semplici melodie di Paisiello e Cimarosa eran successe le riforme rossiniane; Rossini stesso col *Tancredi*, colla *Semiramide*, col *Guglielmo Tell* fece prova di tre diverse maniere, entusiasmando in ciascuna, finchè Bellini co' suoi canti facili e spontanei che partono dal cuore seppe cattivarsi ogni mente: egli era mancato da quattro anni soltanto, le sue opere erano applaudite in tutti i teatri, e già compariva chi facendo predominare l'effetto al sentimento, pur unito a pensieri delicati ad elegantissimo stile, trovava ancora, per una via affatto diversa da quella tenuta dal suo predecessore, il segreto di scuotere ogni fibra, e portava così innovazioni non lievi nell'arte del comporre, nell'arte del canto, nel gusto del pubblico.

Oberto conte di san Bonifazio non fu che la prima mossa per quella via e nell'intervallo passato fra quell'opera ed il *Nabucco*, l'arte musicale sembrò prendere nuovo slancio. Alla schiera dei vecchi maestri altri nuovi se ne unirono:

lo stesso Pacini, dopo sei anni di quasi assoluto riposo, ritornò al teatro, invitato dall' impresario Jacovacci, e compose nel carnevale del 1840 a Roma *Furio Camillo*, a Napoli, nell' autunno, la *Saffo*, opera che non morrà e che, come egli stesso racconta, « il fece battezzare « dalla pubblica opinione non più come composi- « tore di facili cabalette, ma bensì di elaborati « lavori e di meditate produzioni. » — Nello stesso anno e per lo stesso teatro Mercadante aveva scritto la *Vestale*, uno de' suo capolavori, e mentre questi due maestri proseguivano nella loro carriera con più o meno successo, (componendo negli anni successivi l' uno l' *Uomo di mare* e la *Fidanzata corsa* a Napoli, *Maria Tudor* e *Medea* a Palermo, l' altro la *Solitaria delle Asturie* a Venezia, il *Proscritto* a Napoli, il *Reggente* a Torino) senza però raggiungere in esse l' alto grado cui erano saliti colle opere sopra indicate, Donizetti al quale non venne mai meno quella ricchezza di fantasia, di stile, di varietà di cui aveva sempre dato prova, teneva alto il prestigio dell' arte nostra a Parigi colla *Figlia del reggimento* e colla *Favorita* nel 1840, col *Don Pa-*

squale e col *Don Sebastiano* nel 1843, a Vienna, in quell'anno istesso e nel precedente, colla *Linda* e con *Maria di Rohan,* in Italia con *Adelio* a Roma nel 1841, con *Maria Padilla* a Milano nel 1842, e con *Caterina Cornaro* a Napoli nel 1844.

Alessandro Nini, reduce dalla Russia, Vincenzo Gabussi dall'Inghilterra, Nicolai, Ricci ed altri si adoperavano e con onore pel vantaggio dell'arte, e se non giunsero colle loro opere ad acquistarsi quella larghissima fama che circonda il nome degli altri maestri sopra nominati, rimarranno pur sempre ricordate con lode, del primo *Ida della Torre* e *La marescialla d'Ancre*, del secondo *Clemenza di Valois*, il *Templario* di Nicolai, *Corrado d'Altamura* una delle più belle produzioni del Ricci, il quale soltanto rimase nella carriera teatrale, essendosene poi ritirati, il Nini, quando fu eletto maestro di cappella a Bergamo, e Gabussi per darsi all'insegnamento.

Ritornato che fu in Pesaro era intenzione del Vaccaj di rimanere tranquillamente in famiglia e darsi alla amministrazione dei beni lasciatigli dal padre che esso aveva notevolmente aumentati. Ma

non seppe persistere e due mesi più tardi cedendo alle preghiere dell' amico dott. De Filippi di Milano si recava a Roma per assistervi nel suo esordire in teatro la di lui figlia Giulia Sanchioli, sua diletta allieva cui aveva dedicate le romanze *l'Orfanella, il Pensiero, Pianto alla tomba di Elisa* e *la Monaca*, ultime ch'egli compose in sua vita.

A Roma Vaccaj aveva parenti ed amici i quali desideravano che scrivesse pel teatro Apollo: ma egli nulla aveva di prestabilito e dopo tanti anni che viveva lontano dal teatro era incerto su quel che dovesse risolvere, tanto più che sentiva come in fatto di musica avesse cominciato ad introdursi una nuova maniera ben diversa dalla sua, e sembrava che tutti gli allori fossero riservati al maestro Verdi, il quale era allora in Roma per mettervi in scena i *Due Foscari*.

Poche settimane dopo il suo arrivo l' impresario Jacovacci gliene fece formale proposta: ricevuto l' invito ogni incertezza scomparve e con scrittura del 1° ottobre venne scelto il dramma *Virginia* che Camillo Giuliani avrebbe verseggiato, e fu pattuito che l' opera sarebbe data per

prima nel prossimo carnevale. La proprietà dello spartito rimaneva all'autore, importantissima innovazione questa che aveva cominciato ad introdursi anche in Italia ove fino a pochi anni innanzi le opere, salvo patti speciali, rimanevano proprietà dell'impresario che le faceva scrivere. Vaccaj decise di restarsene a Roma ed attendere con tranquillità alla composizione della nuova opera che progredì rapidamente, alla metà di novembre essendo già compiuto il primo atto ed alla fine di dicembre non mancando che il preludio e l'istrumentazione di un breve coro. Gli artisti che dovevano eseguirla erano Derivis, la Olivieri, la Malvani, Musich, Bartolucci, Pozzolini e Fossi: non troppo buoni a dir vero e ben lontani da poter reggere al confronto con quei chiarissimi cantanti che Vaccaj aveva avuto interpreti delle altre sue opere: pur non di meno confidava in un buon successo avendo cercato di scrivere una musica adattata ai loro mezzi, e sembrandogli l'argomento scelto tale da poterlo far figurare. Oltre a ciò il successo ottenuto dalla sua allieva nella *Norma* aveagli già procacciato il favore dei romani.

La *Virginia* non potè esser pronta al principio di carnevale e la stagione si aprì col *Reggente* di Mercadante ove gli artisti, quelli stessi che avrebbero cantata l'opera di Vaccaj, non fecero buona prova. Allora cominciarono i timori, ma il successo che essa ottenne la sera del 14 gennaio 1845 superò l'aspettativa e la *Gazzetta musicale* di Milano, nell'annunziare al N. 19 quel nuovo lavoro diceva: « lodarvisi in ispecial modo « un ritorno verso la purezza della vera scuola « italiana. »

« Ho il contento di annunziarti » — scriveva Vaccaj alla moglie — « lo strepitoso successo « della mia opera che fu prodotta ier sera. Fu « applaudita dal principio alla fine e fui chiamato « sulla scena più di 20 volte durante l'opera e « dopo. Cominciò dal primo coro ed in tutta la « introduzione che lo segue che è l'aria del te- « nore: fui chiamato due volte dopo l'adagio ed « egualmente alla fine del pezzo. Così nella gran « marcia a due bande dopo l'adagio del basso ed « in fine del finale, che è il seguito del pezzo « istesso, terminando in un gran duetto col coro.

« Al secondo atto fu ugualmente nel duetto

« fra le due donne e tenore, al finale poi fu tale
« strepito che credevo diventassero matti: l'ada-
« gio particolarmente fece urlare: ebbi diverse
« chiamate e si voleva la replica. Il terzo atto di
« pezzi importanti non ha che un duetto ed un
« finale e fui chiamato fuori anche in questi
« pezzi.

« Il basso dicono che non si riconosce più,
« ebbe applausi e chiamate anch'egli. Un tale
« successo io non aspettavo, tanto più che se alle
« prove piaceva la musica, non erano soddisfatti
« dell'esecuzione dei cantanti: l'orchestra mi ha
« servito a meraviglia ed anche i cori. Si può
« dire che non si è fatto prova generale perchè
« si doveva andare questa sera ed ho avuto due
« conferenze, in presenza del governatore nel suo
« palco, coll'impresario il quale voleva a tutta
« forza andare in scena ieri sera: ed io non ac-
« consentii che a condizione sull'esito della prova
« del lunedì, e siccome vidi che anche con un
« altra prova sarebbe stato lo stesso non ho voluto
« annoiare l'orchestra e stancare i cantanti.....

« È venuta dopo l'opera la banda sulla piazza
« di sant'Andrea della Valle, ove rispondono le

« mie finestre, a farmi l'evviva: ma questi si sa
« perchè vengono. »

Delle belle situazioni che Giuliani aveva saputo immaginare, e de' suoi buoni versi Vaccaj aveva tratto il maggior possibile partito: la *marcia* a due bande nella festa religiosa dell'atto primo (lavorata su diverso motivo che faceva prima sentire separato, intrecciandolo poi) e le dolci e soavi cantilene dei *duetti* del secondo atto entusiasmarono il pubblico: il *finale* poi fu considerato il più bel pezzo dello spartito pel canto originale e maestoso sostenuto da una splendida istrumentazione.

L'atto terzo meno attraente dei precedenti per l'azione, era forse tale anche per la parte musicale, ma non mancava di bei canti: la *Rivista* del 20 gennaio nell'annoverare i pregi della nuova opera, diceva: « la musica della *Virginia*
« aggiunse una nuova corona alle tante altre dal-
« l'egregio maestro acquistate, una corona ben
« più gloriosa per lui che aveva ad affrontare in
« questo incontro un mare assai più periglioso
« per la non perfetta esecuzione. Non mancò chi
« accusasse il maestro di soverchio frastuono, di
« troppa abbondanza di pezzi concertati, ed invero,

« oltre alla introduzione ed ai finali, non v'è per
« così dire cabaletta od allegro ove con le parti
« principali non cantino unitamente anche i cori. »
ma non può farsene colpa a Vaccaj il quale, conoscendo di qual valore fossero gli artisti destinati ad interpreti del suo lavoro, confidava più che in essi nella orchestra e nei cori, ed a questi erasi quindi massimamente appoggiato.

Le rappresentazioni della *Virginia* continuarono gloriosamente anche dopo la partenza del Vaccaj, che prima di far ritorno a Pesaro se ne andò a Napoli, ove aveva speranze di riprodurla al san Carlo: e vi sarebbe riescito se non fosse stata esclusa dalla censura, la quale più rigorosa in Napoli che non fosse in Roma, non permise allora quello che non volle neppure permettere due anni più tardi, quando Mercadante scrisse nel 1847 la sua *Virginia* che fu cantata per la prima volta nel 1866.

L'opera del Vaccaj venne rappresentata nel carnevale successivo in Pesaro essendosi egli stesso assunto l'incarico di dirigerne le prove: soppresse allora le bande nella scena della festa e le sostituì con l'orchestra, fece quelle altre riduzioni

che le minori risorse del teatro in confronto con quello di Roma rendevano indispensabili: ciò non ostante, e non ostante la mediocrità dei cantanti, la *Virginia* ebbe pieno successo ed il compositore feste ed onori da' suoi concittadini che ogni sera lo chiamavano sulla scena, gli gettavan fiori e corone e vollero ritrarne l' effigie.

Vaccaj, lieto di un terzo figliuolo natogli alcuni mesi innanzi, poco dopo il suo ritorno da Napoli, più non pensava ad allontanarsi da Pesaro. Così passò la prima parte del 1846, anno in cui colla elezione di Giovanni Maria Mastai a Sommo Pontefice si ravvivarono le speranze degli italiani. Le concessioni date in principio di regno e quelle promesse, fecero credere che l' era novella, meta di tutte le aspirazioni nazionali, fosse finalmente arrivata: il desiderio di maggiori riforme erasi già impossessato degli animi, tutto si volle innovare, quello che non esisteva creare febbrilmente, da ogni parte eran proposti cambiamenti, istituzioni nuove.

Fra i tanti progetti tornò in campo quello di instituire un conservatorio musicale a Roma. Qualche tempo innanzi un progetto simile era già stato

fatto da Nicola Zeloni con alcuni fra i primari accademici di santa Cecilia, e nei congressi allora tenuti erasi pur manifestata l'idea, se la cosa fosse riuscita, di affidarne la direzione a Vaccaj. Tutto finì colla morte di Zeloni, e trascorsi alcuni mesi Angelo Savinelli, distinto musicista, all'insaputa di quanto era stato fatto precedentemente, ebbe una uguale idea, la suggerì a Torlonia e trovato in esso disposizioni a favorirla, si rivolse a Vaccaj perchè desse forma alla proposta invocando il concorso del governo.

Vaccaj che aveva sempre vissuto per l'arte e in mezzo all'arte, e che per tanti anni e fra tante vicende aveva avuto essa soltanto nella mente e nel cuore, egli che dotato di natura tranquilla, gentile, aliena dalla politica aveva un animo talmente fatto che sperava sempre nel bene finchè fosse assolutamente necessario credere nel male, pensò che il sereno di quei tempi dovesse continuare, e facendosi egli ancora nella sua cerchia quelle illusioni che ciascuno si formava nella propria, fece buon viso alla opportunità che gli si offriva di concorrere coll'opera sua e col vantaggio dell'arte al progresso del suo paese.

Accolse dunque l'invito del Savinelli e cominciò dal comporre uno scritto nel quale dimostrava la benefica influenza degli studi musicali, la loro importanza, la necessità di stabilire in Roma un conservatorio che riempisse il vuoto esistente negli stati pontifici ove il liceo di Bologna e l'accademia di santa Cecilia non potevano considerarsi istituzioni da poter sostenere il confronto col conservatorio di Milano o col real collegio di musica in Napoli: mostrava inoltre come in tal modo si sarebbe forse data la mossa alla organizzazione di scuole gratuite musicali per parte dei comuni dello stato, ed agevolata la loro istituzione.

Quello scritto fu spedito alla Segreteria di Stato ove giunse e giacque, e soltanto alcuni mesi più tardi si venne a conoscere che quella via non era la buona, e doveva essere invece diretto alla Congregazione degli studi unendovi uno schema di regolamento ed indicandovi approssimativamente la spesa. Lo fece Vaccaj uniformandosi in gran parte al regolamento del conservatorio di Milano, e calcolando la spesa a scudi 15000 cui dovevano essere chiamate a contribuire tutte le provincie dello stato in una quota da de-

terminarsi secondo la loro importanza: esse avrebbero poi avuto il diritto di fare istruire gratuitamente nel conservatorio uno o più alunni secondo l'entità della quota. Inviato tal progetto a destino si trovò che nemmeno alla Congregazione degli studi spettava provvedere, ma bensì al Municipio che non era ancora costituito. — Sembrò un istante che l'accademia di santa Cecilia volesse essa pure proporre l'erezione di un conservatorio per azioni mensili in numero di 300 e di uno scudo ciascuna, ma questo progetto ancora nacque e morì, come l'altro non fece strada che nel desiderio dei proponenti.

Intanto la città di Tolentino aveva invitato Vaccaj a recarsi colà nel prossimo settembre (1847) per battervi una *messa* ed un *vespro* nelle feste di san Nicola. Erano due anni che più non si occupava di musica sacra: l'ultima volta che l'aveva fatto era stato nell'agosto del 1845 a Rimini, per la festa di sant'Antonio di Padova, ed aveva ottenuto grande incontro nella messa con un *gratias*, nel vespro con un *beatus vir*, tanto che gli applausi scoppiarono non ostante la santità del luogo.

Accettò di buon grado l'invito della città di Tolentino ove non aveva mai fatto ritorno da quando erane partito bambino, e vi si recò con Celestino Magi, divenuto maestro di cappella a Pesaro, il quale doveva comporre esso pure una messa, le feste continuando per vari giorni. Nella sua patria ebbe le più liete accoglienze, in casa Filoni la più cordiale ospitalità; fu ricevuto a suon di banda, nominato socio onorario dell'Accademia delle scienze, acclamato in versi e in prosa in una adunanza ivi tenuta, ed all'uscir dalla chiesa, dopo la esecuzione del vespro, si vide circondato dalla guardia civica che lo attendeva colle torcie e colla banda per accompagnarlo a casa. « Il resto « della guardia civica » scriveva alla moglie « si « trovava schierato lungo la strada, ed io col Gon- « faloniere a sinistra e il Deputato a diritta fui « costretto di andare a casa così scortato con « tanti evviva, e vennero ad accompagnarmi fin « dentro la sala di casa: dovetti poi affacciarmi « alla finestra per gli evviva che una folla di « gente mi faceva. Puoi immaginarti la mia sor- « presa! pareva l'accompagnamento fatto al cardi- « nal Ferretti a Pesaro, colla differenza che egli

« andava in un posto elevato ed io rimango *sicut* « *eram*. Questi cittadini non potevano far di più « per mostrarmi il loro aggradimento. »

Questa funzione fu l'ultima cui Vaccaj prese parte e può dirsi che là dove era entrato nella vita egli abbia chiuso la sua carriera di artista.

Nell'agosto precedente aveva perduta la madre ed all'acerbissimo suo dolore per tanta sventura, tennero dietro differenze domestiche col fratello, che resero in breve necessaria una divisione di beni. Tale stato di cose gli creava una penosissima condizione d'animo e d'occuparsi d'arte non ebbe nè tempo nè volontà nei brevi mesi che ancora visse, dedito com'era intieramente a porre in sesto gli affari suoi: e fu molto se per far cosa grata alla città di Pesaro, pose in musica nel marzo 1848 un *Inno* a Pio IX per la promessa costituzione, e diresse in aprile un'accademia per la venuta del nuovo prolegato.

Del resto l'arte musicale aveva cominciato a languire ovunque, dacchè gli animi erano ad altro rivolti; oltre a ciò Donizetti, colpito a Parigi dalla malattia che doveva condurlo in breve alla tomba, poteva già considerarsi perduto! Mer-

cadante, dopo aver composto nel 1846 gli *Orazi e i Curiazi,* lavoro degno del suo nome e della sua penna, e la *Virginia* della quale, come fu detto, non fu permessa la rappresentazione, si tenne per qualche tempo lontano dal teatro, ed i maestri che più a lungo degli altri rimasero sul campo furono Ricci, Pacini e Verdi. L'uno aveva scritto con buon successo per la Scala a Milano *Estella,* per la Fenice a Venezia *Griselda:* Pacini, ritornato alla antica facilità, nuovi applausi aveva raccolto col *Lorenzino de' Medici* a Venezia e col *Buondelmonte* a Firenze nel 1845; nell'anno seguente volle tentare nella *Merope*, composta per Napoli, di scostarsi da ogni formula e seguire soltanto l'azione e il carattere dei personaggi, ma non ebbe favorevole incontro, e colla *Regina di Cipro*, scritta poco dopo pel Teatro regio a Torino, abbandonò lo stile declamato per far ritorno alla sua prima maniera e fanatizzò. Verdi proseguiva trionfalmente per la sua via coll' *Attila* rappresentato alla Fenice a Venezia nel 1846, e col *Macbeth* eseguito nell'anno successivo a Firenze.

Ma col 1847 gli avvenimenti ingrossarono e cominciò un' epoca anche meno propizia all' esercizio

di un' arte che vuol pace e tranquillità: la musica tacque; ogni mente, ogni cuore era intento ai fatti che s' andavano svolgendo. Milano cacciava gli austriaci, Venezia si ricostituiva in repubblica, tutta Italia sembrava unirsi in un solo pensiero, ed a Goito sui piani di Lombardia le armi del Piemonte condotte da re Carlo Alberto respingevano i Tedeschi, cui Vicenza e Treviso opponevano poi valorosa resistenza.

A questi fatti gloriosi assisteva Vaccaj dalla sua Pesaro: sentiva intanto che le forze gli mancavano e la vita gli fuggiva. La sua salute era sempre andata peggiorando, nè le cure fatte, nè il rigoroso regime avevano avuto l' efficacia di ridonare vigore al suo stomaco che di giorno in giorno s' affievoliva. Le preoccupazioni dell' animo, che lo facevano immensamente soffrire, ne avevano rovinata la salute, e l'arte medica nulla più sapeva suggerire. Gli dissero che cavalcare e viaggiar per mare gli avrebbe portato giovamento: volle provarlo, ed ai primi di luglio del 1848 si recò a Venezia su di un legno che salpava da Pesaro a quella volta, a ciò spinto anche dal desiderio di rivedere gli amici e specialmente il Viez-

zoli che da Treviso aveva là riparato. Vi si trattenne pochi giorni soltanto, la sua determinazione era stata improvvisa, alla famiglia l'aveva annunziata poche ore prima di partire, e non voleva prolungarle l'ansia della lontananza. Scriveva che si sentiva rinascere, che rivedere gli antichi amici gli aveva allargato il cuore, che più non soffriva. Ma col ritorno e col trovarsi di nuovo in mezzo ai penosi affari che lo occupavano, quel benefizio scomparve, ed il 28 luglio, poche ore dopo esser ritornato dalla campagna, venne improvvisamente preso dal suo male con estrema violenza e più non si riebbe. Di nulla si lamentava tranne che di una indescrivibile debolezza, e nella lunga agonia, sentendo la fine avvicinarsi, anelava di veder soddisfatto il *solo unico suo desiderio di comparir presto alla presenza di Dio per contemplarne tutta la grandezza.* Così finì nella notte del 6 agosto rassegnato e tranquillo, perchè sapeva di lasciare i tre suoi figliuoli, Giuseppe, Amalia e Giulio, affidati alla amorosissima fra le madri.

Venuto a mancare in un momento in cui le menti e gli animi erano altrove rivolti, Vaccaj

scomparve quasi inosservato: ma rimase nella storia dell'arte, ove il suo nome fu scritto fra quelli dei più dotti maestri. Quanti lo conobbero ed avevano potuto apprezzarne le doti, ne piansero la perdita: egli aveva mantenuto sempre intatti i principii di severa rettitudine instillatigli dai genitori nell'animo colle parole e coll'esempio, nè mai se ne era allontanato nella operosa sua vita, nelle vicende cui erasi trovato in mezzo.

Non alto della persona la sua fisonomia presentò fin da giovinetto un carattere piuttosto severo, temperato nella virilità dalla confidenza nelle proprie forze, dalla soddisfazione della riuscita. La fronte spaziosa portava allora l'impronta del genio, negli ultimi anni l'età e le cure vi avevano sostituita la tranquilla sicurezza di chi trova nella propria coscienza il compenso alle contrarietà della vita. Secondo il costume portò fedine un tempo, più tardi la barba che gli passava sotto il mento, nè disdiceva avendo il viso lungo piuttosto che rotondo. I capelli, perdutili nella parte superiore del cranio, acconciava volgendoli sul davanti: la vista debolissima erasi vieppiù affievolita negli ultimi anni, aveva però portamento sicuro e nobile

quasi da militare; serio sempre tale essendo la sua natura, ma nel conversare piacevolissimo possedendo l'arte di raccontare, nè mancandogli argomenti avendo molto vissuto e viaggiato. Pratica di mondo non gli faceva sicuramente difetto, ed agli affari suoi provvide sempre con discernimento: raramente andava in collera, e le sue pene tenne sempre chiuse nell'animo, o se ne parlava, il faceva colla moglie o col Viezzoli nei quali soltanto ebbe sempre confidenza piena.

Buono, affettuoso, modesto; religiosissimo sempre per intimo convincimento e senza ostentazione, ne' suoi sentimenti e nella fiducia di un miglior avvenire trovò conforto alle amarezze che gli abbreviarono la vita, ed egli stesso lo disse nella breve, semplice iscrizione che fu trovata fra le sue carte e scolpita sulla sua tomba

QUI COMINCIÒ A VIVERE
NICOLA VACCAJ.

Nel 1865 la città di Tolentino volle onorarne la memoria inaugurandone nella sede municipale un busto colla seguente iscrizione:

NICOLA VACCAJ
DI TOLENTINO
CHE LE MELODIE DI BELLINI
EMULANDO
ONORÒ L'ARTE E L'ITALIA
NEL SECOLO XIX.

Forse anzichè l'emulo, Vaccaj potrebbe essere più propriamente chiamato il precursore di Bellini.[1]

[1] Questa biografia era già scritta quando dal Municipio di Tolentino fu diretta alla famiglia Vaccaj la seguente lettera:

Tolentino li 10 maggio 1881.

« In occasione che questo Consiglio Comunale ha delibe-
« rato ristaurare a nuovo il nostro *Teatro Dell'Aquila* ha
« creduto sostituire al vecchio un nome illustre che ricordi
« una gloria italiana insieme e cittadina.

« La S. V. comprenderà facilmente che a conseguire tale
« scopo il Consiglio non poteva dimenticare che la città nostra
« ebbe la ventura di dare i natali a quel Grande che fu di
« Lei genitore, e quindi non poteva non accordare la prefe-
« renza al celebre Maestro che tanta messe di lode e di gloria
« colse sul campo dell'arte musicale.

« Il Consiglio pertanto decretò ad unanimità di voti che
« il Teatro Comunale s'abbia quindi innanzi ad intitolare
« *Teatro Nicola Vaccaj.*

« Questa manifestazione del Consiglio non aggiunge cer-
« tamente nulla alla gloria del nome Vaccaj, ma la S. V.
« vorrà gradirla come segno di affettuosa memoria, e come
« testimonianza dell'orgoglio che ha la Città nostra di essere
« la patria dell'illustre maestro. »

Il Sindaco.
G. BENADDUCCI.

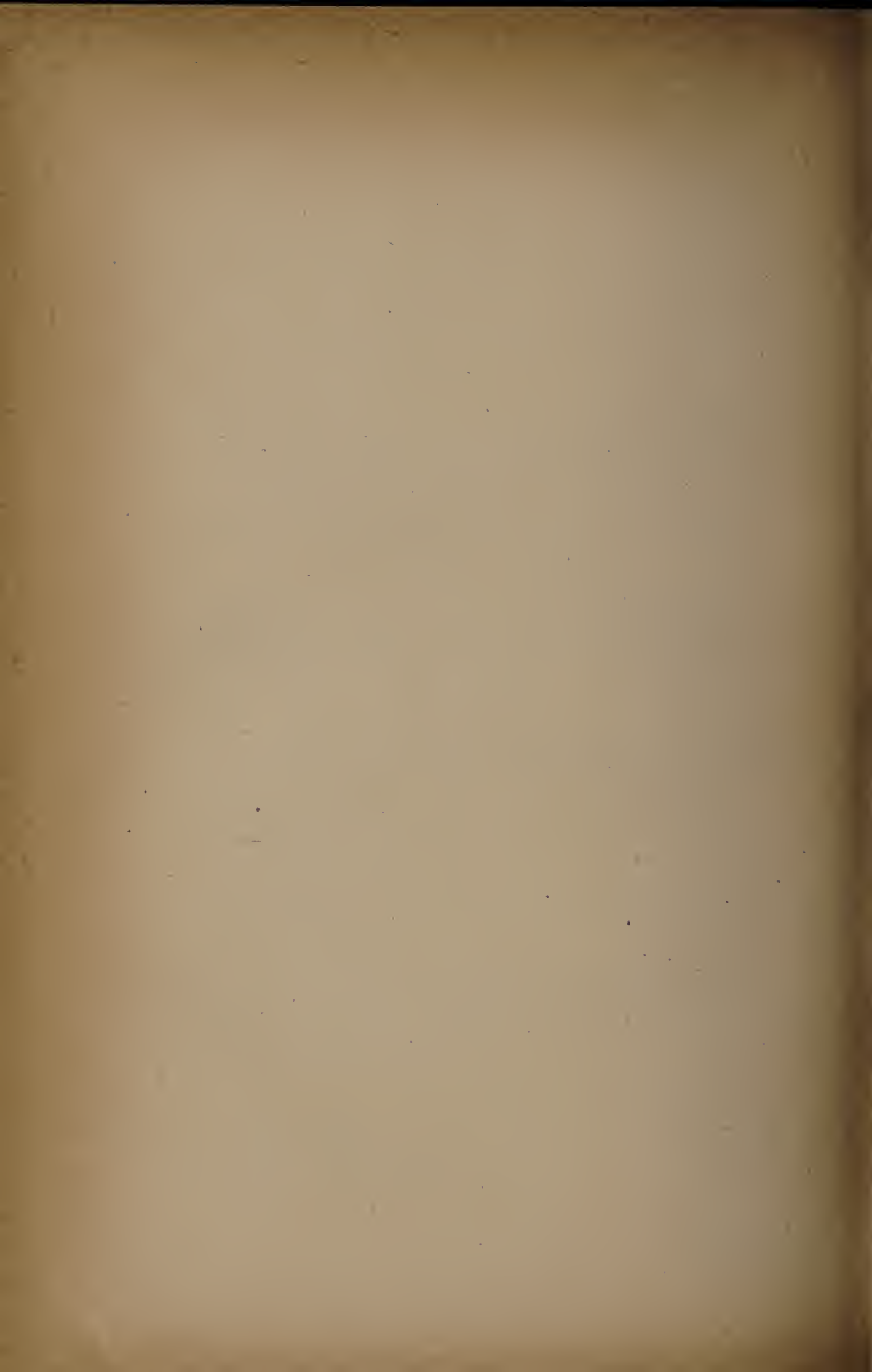
Ill.mo Signore
CAV. GIUSEPPE VACCAJ.
Sindaco di PESARO.

CANTATE, BALLI

OPERE TEATRALI

MUSICA SACRA E PER CAMERA

DEL MAESTRO

NICOLA VACCAJ

CANTATE[1]

1. 1813 (?) DAFNI ED EURILLO.
2. 1814 ANDROMEDA.
3. 1814 L' OMAGGIO DELLA GRATITUDINE
4. 1827 ILDEGONDA.
5. 1837 IN MORTE DI M. MALIBRAN (ultima parte).

[1] Delle prime quattro si conservano gli autografi nell' archivio di famiglia.

BALLI[1]

1. 1817 CAMMA REGINA DI GALIZIA.
2. 1820 TIMURKAN.
3. 1820 IL TRIONFO DI ALESSANDRO IN BABILONIA.
4. 1821 IFIGENIA IN AULIDE.

[1] Rappresentati alla Fenice in Venezia.

ELENCO DELLE OPERE

Numero	TITOLO	CITTÀ	TEATRO	POETA	CANTATRICI	CANTORI
1	I SOLITARI DI SCOZIA (semiserio)	Napoli (1815)	Teatro Nuovo	Tottola	Moroni	Salvati Spanora Di Luzio Gargiulo Pignata
2	MALVINA (sentimentale)	Venezia (1816)	San Benedetto	Rossi	Morandi Bartolini	Remorini Saini Pacini Delmedico
3	LUPO DI OSTENDA (semiserio)	Venezia (1818)	San Benedetto	Merelli	Mombelli Baduera	Santi Ferrari Rosich De Grecis

4	PIETRO IL GRANDE o UN GELOSO ALLA TORTURA (semiserio)	Parma (1824)	Ducale	Merelli	Lipparini Zucchi Baduera	Verger Torri De Grecis Delmedico Grini
5	PASTORELLA FEUDATARIA (semiserio)	Torino (1824)	Carignano	Merelli	Ferlotti Bianciardi	Vaccani Bertozzi De Grecis Pizzochera Franchini
6	ZADIG ED ASTARTEA (serio)	Napoli (1825)	San Carlo	Tottola	Tosi Cesari Carini	Nozzari Biondini Benedetti Chizzola Boccaccio Capranico
7	GIULIETTA E ROMEO (serio)	Milano (1825)	Canobbiana	Romani	Demeri Cesari Tantemazzi	Verger Benetti Biondini

Numero	TITOLO	CITTÀ	TEATRO	POETA	CANTATRICI	CANTORI
8	Bianca di Messina (serio)	Torino (1826)	Regio	Piossasco	Lalande Cardani	Mari De Capitani Fusconi Bianchi Lombardi
9	Il precipizio o le fucine di Norvegia (serio)	Milano (1826)	Scala	Merelli	Garcia Franchini Gay	Piermarini Lucchini Ambrogi Poggiali Lombardi
10	Giovanna d'Arco (serio)	Venezia (1827)	Fenice	Rossi	Tosi Brancati Cecconi	Crivelli Moncada Biscottini
11	Saladino e Clotilde (serio)	Milano (1828)	Scala	Romanelli	Lalande Cesari Sacchi	David Lalande Spiaggi Lombardi

12	SAUL (serio)	Napoli (1829)	San Carlo	Romani	Comelli-Rubini Carrara	Lablache Rubini Chizzola Benedetti Tata
13	GIOVANNA GRAY (serio)	Milano (1836)	Scala	Pepoli	Malibran Bayllon-Hilaret	Marcolini Marini Reina Mignani Marconi
14	MARCO VISCONTI (serio)	Torino (1838)	Regio	Toccagni	Palazzesi Manzocchi Villa	Donzelli Negrini Jourdan
15	SPOSA DI MESSINA (serio)	Venezia (1839)	Fenice	Cabianca	Ungher Mazzarelli	Moriani Ronconi Pizzolato
16	VIRGINIA (serio)	Roma (1845)	Apollo	Giuliani	Malvani Olivieri	Derivis Musich Bartolucci Fossi Pozzolini Morelli

COMPOSIZIONI SACRE DI NICOLA VACCAJ

CON ACCOMPAGNAMENTO DI ORCHESTRA

ESISTENTI NELL'ARCHIVIO DI FAMIGLIA.

---

1. Kirie, per 2 tenori, basso e coro, in DO.
2. Gloria, per 2 tenori e basso, in MI b.
3. Laudamus, per tenore e basso, in SI b.
4. Gratias, per 2 tenori e basso, in FA.
5. » per 2 tenori, basso, e coro, MI b.
6. Domine Deus, per 2 tenori e basso, in LA b.
7. Domine Deus Agnus Dei, per contralto o basso, in DO.
8. Qui tollis, per tenore, in MI.
9. » per tenore, in RE min.e
10. Quoniam, per tenore, in FA.
11. » per 2 tenori e coro, in SOL.
12. Cum Sancto, per 2 tenori, basso e coro, in MI b.
13. Gloria, per 4 voci, in RE.
14. Credo a pieno con concertini per 4 voci, in RE.

15. Credo, per 2 tenori, basso e coro, in RE.
16. Qui venis, mottetto per tenore e coro, in LA.
17. Jesu corona Virginum, Inno per 2 tenori, basso e coro, in SOL.
18. Inveni David, mottetto per basso e coro, in LA b.
19. Afferte Domino, mottetto per 4 voci, in MI b.
20. Salve Regina, per soprano, in SI b.
21. » per tenore e basso, in FA.
22. Iste Confessor, Inno per 2 cori, tenori e bassi, in SOL.
23. Domine ad adjuvandum, per 2 tenori, basso e coro, in RE.
24. Dixit, per 2 tenori, basso e coro, in SI b.
25. Tecum principium, per tenore o soprano con violino obbligato, in RE.
26. Iuravit, per tenore e coro, in MI b.
27. » per 4 tenori e 2 bassi in 2 cori, in DO.
28. Dominus a dextris tuis, per solo basso, in DO.
29. Iudicabit, per 2 tenori e 2 bassi, in RE.
30. » per 2 tenori, basso e coro, in LA.
31. De Torrente, Canone per 2 bassi, in FA.
32. » per contralto o basso, in FA.
33. Gloria Patri nel Dixit, per 2 tenori, in SI b.
34. Dixit, per 4 voci, in SI b.

35. Beatus Vir, per 2 tenori, basso e coro, in LA.
36. Laudate Pueri, per basso con coro, in SI b.
37. Nisi Dominus, per soprano e contralto, o tenore e basso, in DO.
38. Magnificat, per 2 tenori, basso e coro, in DO.
39. Litanie, per soprano e tenore, in SOL.
40. Tantum ergo per tenore e coro, in MI b.
41. » per 3 sole voci senza accompagnamento.
42. » per 2 soprani e coro con organo, in FA min.e
43. » per basso con organo, in FA.
44. » per basso e coro con orchestra, in MI b.
45. » per basso e coro, in SOL.
46. Miserere, per 2 tenori e basso coll' accompagnamento del Quartetto, in SI b.
47. Dies iræ a 2 cori con orchestra (incompleto).
48. Servizio della Settimana Santa, (incompleto).

COMPOSIZIONI PER CAMERA

DEL MAESTRO NICOLA VACCAJ [1]

Numero Progress.	TITOLO	GENERE	EDITORI
	Dal 1816 al 1824 — soggiorno a Venezia e Trieste —		
1	*Concertone		
2	Sorgi mio caro bene	arietta	Ricordi
3	Guardami in viso o Clori	canzoncina	»
4	Api erranti che suggete	» per S. e M. S.	»
5	È vezzosa si la rosa	» per S. e M. S.	»
6	Due colombi mescean l'ali	» per S. e M. S.	»
7	Ogni zeffiro che spira	» per S. e M. S.	»
8	Quando la notte ombrosa	» per S. e M. S.	»
9	* Nice se tu vedessi	arietta	»

10	* Voga ahimè senza periglio	» per M. S.	»
11	* Bei labretti corallini	» per M. S.	»
12	* Ah! non lasciarmi o cara	» per M. S.	»
13	* Mia cara Irene	» per M. S.	»
14	* Mio ben, mio ben se avviene	» per M. S.	»
15	* A San Bartolo		»
	Dal 1830 al 1836 — soggiorno a Parigi e Londra —		
16	Verginella desolata	romanza	Pacini, Ricordi
17	La solitudine	»	» »
18	Giovinetta pellegrina	»	Pacini
19	La spina	arietta	»
20	L'auretta	»	Pacini, Aldridge
21	* La notte	duetto	Pacini, Hays
22	Mia Nice	»	Pacini, Aldridge
23	* Sorgi mio caro bene	»	Pacini
24	È pur soave	»	»
25	Cara consolati	»	Pacini, Ricordi

[1] Questo elenco non è nè completo nè ordinato cronologicamente non essendo stato possibile il farlo malgrado ogni ricerca. — Non è stato neppure possibile indicare il nome dell'editore di tutte le composizioni: quelle fatte durante il soggiorno in Inghilterra venivano per lo più pubblicate contemporaneamente anche a Parigi dal Pacini.

Delle composizioni precedute da asterisco esiste l'autografo presso la famiglia Vaccaj.

Numero Progress.	TITOLO	GENERE	EDITORI
26	Babet. . , ...	canzonetta	Pacini
27	Mon silence.	arietta	»
28	Les heures	»	»
29	La rondinella.	duetto	Aldridge
30	Vanne o cor	»	»
31	Scherzando va	»	Pacini, Boosy
32	*La danza	arietta	
33	Triste notte	»	Pacini, Aldridge
34	Quando aprile i colli infiora (primo pensiero in Londra)	notturno	Lonsdale e Ricordi
35	O figli miseri.	coro a 4 voci	Aldridge
36	Il Silfo. , ...	arietta	Pacini, Aldridge, Ricordi
37	Il cosacco del Volga	»	Aldridge, Ricordi
38	I pellegrini	romanza	» »
39	Il bacio	arietta	Pacini, Aldridge, Ricordi
40	Il paragone.	»	Aldridge
41	Venni amore	»	Pacini Aldridge
42	La semplicità.	»	» »
43	Deh! m'inspira	»	Aldridge
44	Il dolore.	»	Pacini, Aldridge

45	La campagna	arietta	Aldridge, Ricordi
46	*I sospiri	arietta pastorale	Pacini
47	La pastorella	arietta	
48	La desolazione	romanza	
49	La morte	»	
50	Farfalletta semplicetta	canone a 3 voci	
51	Lamento	arietta	
52	Lamento sulla tomba di Walter Scott	canto	Pacini
53	Il trovatore	»	Boosy
54	Lo Svizzero	canzone campestre	»
55	La ritrosa	arietta	»
56	*La rimembranza	»	Pacini
57	Le grazie	»	Pacini, Boosy
58	*Mia vita, mio bene	duetto	» »
59	Come, dearest, come	barcarola	Boosy
60	The Streamlet	arietta	
61	*Io t' amo	»	Pacini
62	Gli occhi	»	Boosy
63	La partenza	duetto	»
64	La fedeltà	arietta	»
65	Meditation sur la mer	romanza	Pacini, Boosy
66	La crudeltà	arietta	» »
67	Il bagno	racconto pastorale	Pacini, Ricordi
68	Ella m' ama	arietta	Pacini
69	La madre	romanza	Pacini, Ricordi

Numero Progress.	TITOLO	GENERE	EDITORI
70	Il figlio.	romanza	Pacini, Ricordi
71	La serenata	»	Ricordi
72	La zingarella.	arietta	»
73	L'onda.	»	»
74	Il ruscelletto	»	Pacini, Willis
75	Vieni a sponda o marinar	duetto	Willis
76	La caccia	trio e coro	»
77	*Chi non lo vede.	arietta	Pacini, Goulding, Ricordi
78	Il gelsomino	»	Purdie
79	L' addio	romanza	Ricordi
80	Il zeffiro.	arietta	
81	Barcarola	duetto	
82	*Vieni delizia d' un fido cor	notturno a 4 voci	Pacini
83	*Memoria del mio ben.	arietta	
84	*L' esule	romanza	
85	Addio sogni dorati.	»	
86	*O terra	»	
87	*Sulle dilette ceneri	romanzetta con arpa	
88	*Se barbaro destino	duetto	
89	Reo non son	aria	

Dal 1837 in poi — dopo il ritorno in Italia —

90	* L'invito	notturno a 3 voci	
91	* Il crociato	romanza	
92	* Pianto alla tomba di Elisa	arietta	Ricordi
93	* L'orfanella	»	»
94	* Il pensiero	»	»
95	* La monaca	»	»
96	* L' esule	cantata per soprano	
97	* La fidanzata superstite.	» »	
98	* Questo bel dì salutino	Inno	
99	* L' Italia redenta.	coro a 4 voci	
100	* Variazioni sopra un tema di Haydn		
101	* Cantiam l' onnipossente	canone a 3 voci	
102	* Cantate in allegria	» a 4 voci	
103	* Un martel mi batte.	» a 3 voci senza accompagn.to	
104	* Coro di ombre.	Cantata — Introduzione — parte II.	
105	* Quintetto per strumenti a corda		
106	* Addio dorati sogni	romanza	
107	* Signor noi miseri	per 3 voci e coro	

ELENCO

DELLE PERSONE E DELLE COMPOSIZIONI MUSICALI

INDICATE NELLA BIOGRAFIA

DEL MAESTRO NICOLA VACCAJ

TRAGEDIE

MUSICA ISTRUMENTALE

TRADUZIONI

OPERE

FRAMMENTI

BALLI

CANTATE ED INNI

INDICE

1790-1815

1816-1823

ERRATA-CORRIGE

				Errori	Correzioni
Pag.	92	Lin.	9	sua epoca	sua prima epoca
»	96	»	3	tuttuvia	tuttavia
»	152	»	16	consideravano	considerano
»	196	»	11, 14	Hayden	Haydn
»	208	»	21	»	»
»	214	»	14	Clemenza di Valois	La clemenza di Valois